Кінознавчі розвідки в Україні

Ч. 1

Харків
ТОВ «Видавництво «Точка»
2020

УДК 791:050(477) “1924/1936” (049.32) (082)

К–41

Видання здійснено за підтримки голови Харківської обласної ради Сергія Чернова та Міжнародного дитячого медіафестивалю «Дитятко»

Рекомендовано до друку вченою радою
Харківської державної академії культури
(протокол № 5 від 27.12.2019 р.).

Рецензенти:
Горпенко Володимир Григорович, доктор мистецтвознавства, професор, академік Академії вищої школи;
Скуратівський Вадим Леонтійович, доктор мистецтвознавства, професор, академік Національної академії мистецтв України;
Безручко Олександр Вікторович, доктор мистецтвознавства, професор.

К–41 **Кінознавчі** розвідки в Україні (друга половина 1920-х — перша половина 1930-х рр.) / упор., передм., комент., прим. В.Н. Миславський. Ч. 1. — Харків : Видавництво Точка, 2020. — 560 с.

ISBN 978-617-7856-02-2
ISBN 978-617-7856-03-9 (ч. 1)

У збірку увійшли маловідомі статті українських авторів, надруковані у періодичної печаті протягом 1924–1936 років. Це унікальне видання, в якому зібрані різнобічні праці кінознавчого напрямку. Завдяки роботі укладача практично з усіма тогочасними українськими періодичними виданнями, вдалося реконструювати цілісну картину становлення і розвитку українського кінознавства, яке було «осоветізіровано» в середині 1930-х років сталінським режимом, внаслідок чого втратило свою культурну ідентичність. Видання розраховане як на науковців, так й широке коло читачів які цікавляться історією українського кіно.

УДК 791:050(477) “1924/1936” (049.32) (082)

ISBN 978-617-7856-02-2
ISBN 978-617-7856-03-9 (ч. 1)

Пам'яті вчителя і друга

Володимира Григоровича Горпенка

присвячую цю книгу



03.07.1941 – 17.10.2019

Дорогі друзі!

Ви тримаєте в руках книгу «Кінознавчі розвідки в Україні (друга половина 1920-х — перша половина 1930-х рр.)», ідейним натхненником і уважним укладачем якої є кінознавець Володимир Миславський.

У ті часи, як вказує автор, творцями української кінотеоретичної школи виступали переважно молоді літератори. Вони зацікавилися кіно й жваво говорили про нього і в художній прозі, і в модних журнальних репортажах, і в класичних газетних рецензіях.

На превеликий жаль, перших кінодослідників чекала доля «розстріляного Відродження» — багатьох талановитих авторів було репресовано. І хоча на початку 1930-х рр. Український ренесанс трагічно обірвався, вітчизняна кінознавча школа встигла сформуватися та визначити кілька цікавих векторів розвитку.

Своєю роботою Володимир Миславський робить дуже важливий внесок у збереження історичної пам'яті, поширення знань про раніше приховані сторінки становлення українського кінематографу та кінотеорії, демонструє багатогранність та глибину тогочасної кінодумки.

Видання відкриває невідомі широкому колу імена та розповідає про майже забуті яскраві події у мистецькому та духовному житті Харківщини 1920–1930-х рр.

Упевнений, що книга знайде свого читача не лише серед фахівців, а буде цікавою усім, кому небайдужа вітчизняна культура.

Голова Харківської обласної ради,
президент Міжнародного дитячого
медіафестивалю «Дитятко»
Сергій Чернов

ЗМІСТ

ДРАМАТУРГІЯ Й СЦЕНАРНЕ ПИТАННЯ

ТЕОРІЯ КІНО

«ЧУЖИЙ» КІНЕМАТОГРАФ

ПЕРЕДМОВА

При складанні збірника упорядник поставив собі за мету максимально повно представити роботи, що відображають багатогранні аспекти української кінодумки другої половини 1920-х — першої половини 1930-х рр. у всьому її різноманітті. При складанні збірки було вивчено величезний пласт матеріалів, надрукованих в українських журналах 1920-х — 1930-х рр.[1]

У розміщенні всіх матеріалів дотримана хронологічна послідовність. У збірнику упорядник надає свої коментарі до деяких подій та фактів, стислі біографічні дані політичних і громадських діячів, представників культури і мистецтва, що згадуються в публікаціях, а також авторів статей, включених до збірки. Матеріали викладено мовою оригіналу зі збереженням тогочасних правописних норм.

Хочу висловити подяку директору Центральної наукової бібліотеки Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна *Ірині Журавльовій*, директору Харківської державної наукової бібліотеки імені В.Г. Короленка *Валентині Ракитянській*, а також *Марині Бобровій, Володимиру Дягілеву*, *Ірині Кононенко, Радиславу Пересецькому*

Також висловлюю щиру вдячність рецензентам *Володимиру Горпенку, Вадиму Скуратівському, Олександру Безручку*.

Окрема подяка – голові Харківської обласної ради ***Сергію Чернову*** за допомогу у виданні книги.

* * *

В Україні давно назріла необхідність дослідження шляхів розвитку вітчизняного кінознавства 1920–1930-х рр., без якого вивчення історії та теорії кіномистецтва сьогодні неможливо.

1. «Авангард» (1930), «Агитатор» / «Агітатор» (1925–1927, 1930–1932), «Агітатор для міст» (1932–1934), «Агітатор для села» (1932–1933), «Агітація і пропаганда» (1927–1929), «Барикади театру» (1923–1924), «Безвірник» (Київ, 1923–1924), «Безвірник» (Харків, 1925–1935), «Більшовик України» (1926–1936), «Бумеранг» (1927), «Бюллетень Всеукраинского комитета работников искусств» / «Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв» (1926–1929), «Вапліте» (1926–1927), «Вісті ВУЦВК» (1923–1926), «Всесвіт» (1925–1934), «Гарт» (1926–1930), «Глобус» (1923–1935), «Життя і знання» (1927–1933), «Життя і революція» (1925–1934), «Жук» (1923–1924), «Жум» (1929–1930), «За марксо-ленінську критику» (1932–1935), «За масову комуністичну освіту» (1924–1933), «Забой» (1923–1932), «Знание» (1923–1927), «Знаття» / «Знання» (1923–1935), «Зоря» (1925–1934), «Зритель» (1927), «Искусство» (1922), «Искусство и физкультура» (1925–1926), «Искусство трудящихся» (1925), «Інформаційний бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв» (1930), «Календарь искусств» (1923), «Кинотеатральный вестник по Екатеринославу» (1925), «Кіно» (1925–1933), «Кіно-вісти» (1928), «Кінопромінь» (1929), «Комуністична освіта» (1931–1936), «Коммунист» (1923–1926), «Красная оса» (1924), «Красное слово» (1927–1932), «Критика» (1928–1932), «Культработник» / «Культробітник» (1927–1930), «Культура і побут» (1925–1927), «Культура і пропаганда» (1933–1934), «Культфронт» (1931–1935), «Література і мистецтво (1929), «Література, наука, мистецтво» (1923–1924), «Літературний журнал» (1936), «Літературний ярмарок» (1928–1929), «Літературно-науковий вісник» (1922–1932), «Масовий театр» (1931–1933), «Мистецтво масам» (1929), «Мистецька трибуна» (1930–1931), «Молодий більшовик» (1925–1933), «Молодняк» (1927–1937), «Нова генерація» (1927–1930), «Нова громада» (Харків, 1923–1924), «Нова громада» (Київ, 1923–1931), «Нове мистецтво» (1925–1928), «Партактивіст» (1930–1933), «Партробітник України» (1933–1936), «Пламя» (1924–1926), «Плуг» (1922, 1924, 1926–1932), «Плужанин» (1925–1927), «Політосвітник» (1929–1930), «Політфронт» (1930), «Прапор марксизму» (1927–1930), «Прапор марксизму-ленінізму» (1931–1933), «Пролетарская мысль» (1923), «Пролетарская правда» (1922, 1924), «Пропагандист» (1925–1927), «Просвещение и искусство» (1922), «Путь к коммунизму» / «Шлях до комунізму» (1922–1924), «Путь просвещения» (1922–1925), «Рабочий клуб» (1925–1926), «Радянська освіта» (1923–1931), «Радянська Україна» (1925–1936), «Радянське кіно» (1933–1937), «Радянське мистецтво» (1928–1932), «Радянський активіст» (1930–1934), «Радянський театр» (1929–1931), «Селянський будинок» (1924–1930), «Силуэты» (1922–1925), «Сільський театр» (1926–1930), «Театр — музика — кіно» (1925–1927), «Театр» (Київ, 1922–1923), «Театр» (Миколаїв, 1922–1923), «Театр» (Одеса, 1922), «Театр и музыка» (1922–1923), «Театр, клуб, кино» (1927–1928), «Театр, литература, музыка, балет, графика» (1922), «Театр. Литература. Искусство» (1923), «Театральная неделя» (1925–1926), «Театральний тиждень» (1926–1927), «Театральные известия» (1921–1923), «Україна» (1924–1926; 1928–1930), «Універсальний журнал» (1928–1929), «Фото для всіх» (1928–1930), «Фото-кино» (1922–1923), «Художественная жизнь» (1922–1923), «Художественная мысль» (1922), «Червона преса» (1925–1934), «Червоний клич» (1924–1935), «Червоний схід» / «Східний світ» (1930–1931), «Червоний шлях» (1923–1936), «Шквал» (1924–1933), «Шлях освіти» (1926–1930), «Шляхи мистецтва» (1921–1923), «Штурм» (1935–1937), «Экран» (1923), «Юголеф» (1924–1925).

Звертаючись до досвіду естетичної і критичної думки 1920–1930-х рр., ми повинні підходити до її оцінки з позиції історизму, бачити в динаміці процес її становлення.

Особливо цінним є дослідження явищ і тенденцій становлення українського кіномистецтва — проблем творчого методу, естетичних категорій, естетичних систем, що виникали на перших етапах історичного розвитку українського суспільства, висвітлення ідейно-творчих концепцій тогочасного українського кінематографа, впливу кінокритики і кінознавства на кінематографічну практику.

В творчих дискусіях 1920–1930-х рр. формувались методологічні принципи розвитку кіномистецтва, аналіз яких дає змогу відтворити історичну картину становлення українського кінознавства. Важливим насамперед є вивчення становлення кінознавства як науки. Оскільки перші кінодослідники підходили до оцінки явищ кіномистецтва з класових позицій, боролися за утвердження принципів так званої «соціалістичної ідейності», нагальним є очищення кінознавства від ідеологічної лузги.

Дослідження процесу формування українського кінознавства дає відповідь на багато питань творчої практики, дозволяє з науковою об'єктивністю визначити значення 1920–1930-х рр. в історії вітчизняного кінематографа, показати його головні тенденції, що допомагає глибше осмислити сучасний кінопроцес.

Необхідність такого дослідження спонукала упорядника звернутися до публікацій другої половини 1920-х — першої половини 1930-х рр., бо це є найважливіший період у становленні і розвитку українського кінознавства.

З началом НЕПу, в Україні стрімко зростає кількість художніх і літературних об'єднань і груп. Період з середини і до кінця 1920-х рр. називають добою «українського відродження». Тяга до створення різних художніх угруповань і творчих колективів була властива епосі колективістської свідомості і підтримувалася владою. Це допомогло українським художнім і літературним колам згуртуватися і максимально повно використовувати свій творчий потенціал. Таким чином, сталося українське культурне відродження 1920-х рр. Цей процес відбувався під впливом відчуття незалежності України від більшовицького центру, що згодом виявилося помилковим.

Сприятливу роль у формуванні саме українського ухилу в багатьох творчих об'єднань відіграла принципова позиція українських націонал-комуністів, які максимально використовували радянську політику українізації. Особлива заслуга



А. Басехес



Г. Затворницький



Д. Фельдман



В. Радиш



В. Поліщук

в цьому належала наркому освіти М. Скрипнику. Він послідовно відстоював право України на національно-культурну самобутність. У питаннях протистояння української та російської культур, яка в той час загострилася, нарком освіти висловився однозначно: до російської культури треба ставитися як до однієї з європейських, але слід позбутися принизливої залежності від неї, яка веде до «меншовартості» української культури[2].

Вагому роль у формуванні і діяльності провідних літературних і художніх українських об'єднань 1920-х рр. зіграли М. Хвильовий, В. Еллан-Блакитний, С. Пилипенко, М. Бойчук, М. Семенко та ін. Завдяки діяльності творчих об'єднань 1920-х рр. під гаслом «Культуру — в маси!», відбулися кардинальні зміни в сфері мистецтва.

У другій половині 1920-х рр. найбільш чітко проявилася єдність творчих об’єднань у зусиллях, спрямованих до оволодіння новим художнім методом, в розробці однакових життєвих проблем, часом на одному і тому ж матеріалі. У міру того, як кіно знаходило свій стиль, свої засоби зображення, змінювалися і форми взаємодії, взаємовпливу мистецтв.

Прагненням, до новаторства, відчуттям того, що про нове треба говорити по-новому, певною мірою, пояснюються ті постійні пошуки нових засобів художньої виразності, часто невдалі, які були вельми поширені в українському мистецтві 1920-х рр. Атмосфера, яка створилася в кінематографії, повністю відповідала загальній атмосфері, що панувала в мистецтві.

У 1920-і рр. в Україні виходить ряд художньо-критичних видань, на сторінках яких друкуються матеріали, що досліджують проблеми різних видів мистецтв, в тому числі і кінематографа. Ці видання висвітлювали кіномистецтво в Україні, а також сприяли зросту професійності українських кінознавців і кінокритиків. Велике значення для розвитку вітчизняного кінознавства мало створення спеціалізованих видань — журналів: «Фото-кино» (1922–1923, Харків), «Экран» (1923, Харків), «Кинотеатральный вестник по Екатеринославу» (1925), «Театр — музика — кіно» (1925–1927, Київ), «Кіно» (1925–1933, Харків, Київ), «Театр, клуб, кино» (1927–1928, Одеса); «Радянське кіно» (1935–1938, Київ), газет: «Кіно-тиждень» (1927,

2. Скрипник М. До теорії боротьби двох культур. Х.: Державне Видавництво України, 1928. 70 с.



Г. Авенаріус



М. Кауфман



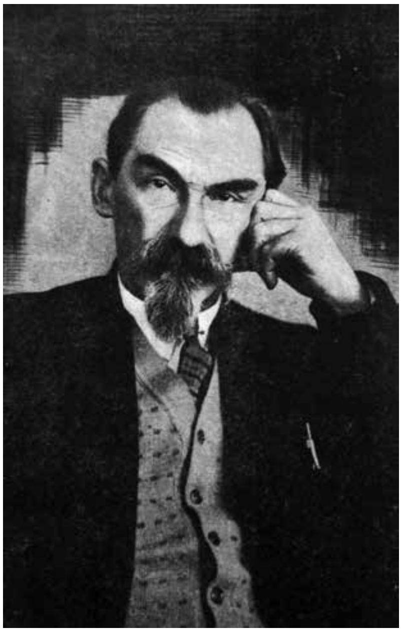
Л. Скрипник

Київ), «Кіно-газета» (1928–1932, Київ) та інших періодичних видань[3], в яких розглядалися питання кіномистецтва — важливі проблеми розвитку кінодраматургії, художньої майстерності, жанрової специфіки, проводилися творчі дискусії, подавалась широка інформація про стан кіномистецтва за кордоном. На сторінках цих журналів систематично виступали діячі літератури, кіно, образотворчого мистецтва, музики: М. Бажан, М. Майський, Г. Епік, Д. Бузько, Ю. Яновський, Я. Савченко, Г. Затворницький, Г. Косинка, О. Досвітній, М. Ушаков, М. Ірчан, І. Бачеліс, О. Полторацький, Л. Скрипник, М. Лядов, І. Врона, І. Белза.

Піонерам українського кінознавства довелося відстоювати самостійність кіно серед інших мистецтв. Саме піонери-дослідники відчули величезну силу впливу кіно на формування свідомості, естетичних поглядів та смаків мас. Але що лежить в основі цього впливу? Що визначає специфічну силу кінообразу? Яка його природа?

Як специфічна форма пізнання і відображення дійсності кіно знаходилося у стані змін, розвитку, обумовленому насамперед історично-об'єктивними законами розвитку самої дійсності. Кіномистецтво має і додаткові фактори розвитку, пов'язані з удосконаленням його технічної основи, що забезпечило митців новими засобами вражальності. Розвідки перших українських кінодослідників ускладнювалися повною відсутністю теоретичної бази і неопрацьованістю багатьох загальноестетичних питань. Їм доводилося йти неторованим шляхом, і часто їхні прогнози спиралися на обмежену художню практику, яка ще не могла дати достатнього матеріалу для узагальнень.

3. «Театральные известия» (1921–1923, Харків), «Шляхи мистецтва» (1921–1923, Харків), «Зритель» (1922, Одеса), «Искусство» (1922, Київ), «Театр» (1922–1923, Київ), «Театр» (1922, Одеса), Силуэты» (1922–1925, Одеса), «Театр, литература, музыка, балет, графика, живопись, кино» (1922, Харків), «Художественная жизнь» (1922–1923, Харків), «Театр. Литература. Искусство» (1923, Київ), «Календарь искусств» (1923, Харків), «Юголеф» (1924–1925, Одеса), «Культура і побут» (1924–1929, Харків), «Шквал» (Одеса, 1924–1933), «Искусство трудящихся» (1925, Екатеринослав), «Театральная неделя» (1925–1926, Одеса), «Нове мистецтво» (1925–1928, Харків), «Зоря» (1925–1930, Екатеринослав), «Життя і революція» (1925–1934, Київ), «Театральний тиждень» (1926, Одеса), «Всесвіт» (1926–1934, Харків), «Культробітник» (1927–1930, Харків), «Нова генерація» (1927–1930, Харків), «Критика» (1927–1932, Харків), «Молодняк» (1927–1937, Харків, Київ), «Авангард» (Харків, 1928–1930), «Радянське мистецтво» (1928–1932, Київ) и др.



М. Скрипник



М. Ірчан



С. Орелович

У 1920-і рр. виходять монографії, присвячені питанням теорії і практики кіномистецтва, збірники, популярні видання про специфіку кіно і про його роль у розвитку українського суспільства. Особливий інтерес для сучасного дослідника представляють теоретичні розробки, автори яких прагнули осмислити шляхи і методи кінотворчості, проблеми специфіки кіно: в роботах М. Борисова і В. Владимирова[4], М. Лядова[5], Г. Шкурупія[6], Д. Бузька[7] висвітлена специфіка сценарної майстерності. Праці О. Вознесенського[8], Л. Скрипника[9], О. Полторацького[10] були тематично ширшими — про природу кіномистецтва. Монографії М. Бажана[11], Я. Савченка[12], М. Ушакова[13] присвячені творчості видатних українських кінематографістів. Збірки «Одинадцятий»[14], «Звенигора»[15] включали аналітичні статті різних авторів про ці епохальні фільми.

Один із основоположників вітчизняного кінознавства О. Вознесенський висловлював цікаві думки про розвиток кіно, зокрема кінодраматургії, розробляв проблеми теорії сценарію, фахової майстерності.

Робота Л. Скрипника, незважаючи на те, що в ній не розглядалися тісні взаємозв'язки кінематографа з іншими мистецтвами, була все ж серйозною для свого часу спробою кінознавчого дослідження виразних засобів кіномистецтва та інших питань теорії кіно.

4. Борисов-Владимиров Н. Искусство кадра. Практика киносценария. Х.: тип. им. т. Фрунзе, 1926. 79 с.
5. Лядов М. Сценарій: основи кінодраматургії та техніка сценарія. К.: Укртеакіновидав, 1930. 90 с.
6. Шкурупій Г. Сценарій. К.: ВУФКУ, 1929.
7. Бузько Д. Мистецтво екрана // Література, наука, мистецтво. 1924. № 15. 13 квітня; Мистецтво екрана // Література, наука, мистецтво. 1924. № 24. 22 червня; Шляхи розвитку кіно-сценарної справи на Україні: (Історико-мистецький нарис) // Життя й революція. 1929. Книжка IX. Вересень. С. 132–143.
8. Вознесенский А. Искусство экрана: Руководство для киностудий и кинорежиссеров. К.: Сорабкооп, 1924. 144 с.
9. Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно. [Харків]: Державне Видавництво України, 1928. 92 с.; Етюди про кіно. К.: Державне Видавництво України, 1929.
10. Полторацький О. Етюди до теорії кіно. К.: Укртеакіновидав, 1930.
11. Бажан М. О. Довженко. Нарис про митця. К.: ВУФКУ, 1930. 32 с.
12. Савченко Я. Народження українського радянського кіно. К.: Укртеакіновидав, 1930. 44 с.
13. Три оператори. К.: Укртеакіновидав, 1930. 40 с.
14. Одинадцятий. Практика й теорія неігрового фільму. Х.: ВУФКУ, 1928. 47 с.
15. Звенигора: збірник. К.: ВУФКУ, 1928. 48 с.



М. Борисов-Владимиров



О. Перегуда



М. Романівська

М. Лядов розглядав сценарій, як літературно-кінематографічний твір, де літературність повинна розкривати суть кінематографічного задуму, а сценарист вміти мислити кадрами.

Визначними з точки зору пошуків засобів художньої виразності були виступи О. Полторацького. Він розглядав форми кінооповіді, принципи паралельного монтажу, створення образу в фільмі та інші питання кінорежисури[16].

З 1925 р. в українському кінематографі фактично визначилося коло авторів (кінокритики і теоретики), що складалося з письменників-панфутуристів — драматурга Ф. Лопатинського, прозаїків Л. Скрипника, Д. Бузька, Г. Косинки, поета М. Бажана. М Бажан очолював редакцію профільного журналу «Кіно»[17], він в більшій мірі в порівнянні з іншими сприяв згуртуванню громадськості навколо кінематографа. Крім редагування журналу «Кіно», М. Бажан публікує свої роботи і в інших періодичних виданнях, в таких як «Всесвіт», «Вапліте», «Життя і революція». Інтерес М. Бажана досить широкий – робота сценариста, художника, оператора. Ряд статей він присвячує творчості режисерів Дзиґи Вертова, О. Довженка, сценариста і письменника Ю. Яновського, акторів А. Бучми, С. Шкурата, С. Свашенка, П. Масохи, Н. Вачнадзе. Крім того, М. Бажан цікавиться теоретичними аспектами кінематографа. У невеликій брошурі про специфіку нового виду мистецтва «Найважливіше з мистецтв. Нарис про кіно» (1929)[18] він, зокрема, аналізує явище синтетичності кінематографа.

Театральний режисер і драматург Ф. Лопатинський стає одним з найбільш плідних постановників Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ). Він поєднує режисерську та сценарну діяльність з написанням теоретичних статей про театр і кінематограф. Так, на сторінках журналу «Кіно» Ф. Лопатинський полемізує з теоретиками Лівого фронту мистецтв (ЛЕФ) драматургом С. Третьяковим і режисером С. Ейзенштейном про специфіку хронікальних і ігрових фільмів. Ф. Лопатинський не відносить себе до прихильників ні хронікального, ні ігрового напряму, аргументуючи це тим,

16. Полторацький О. Образовість у кіно // Кіно. 1927. № 1(13). Січень. С. 12; Полторацький О. Про «зорову точку» в кінофільмі // Кіно. 1927. № 5(17). Березень. С. 4–5; Полторацький О. Етюди до теорії кіна. К.: Укртеакіновидав, 1930. 130 с.

17. До складу редакції входили також письменники В. Поліщук, Г. Епік, М. Борисов, І. Кулик, Ю. Яновський та ін.

18. Буш М. [Бажан М.] Найважливіше з мистецтв. Нарис про кіно. Бібліотека газети «Пролетарська правда». Київ, 1929. 48 с.

що протиставлення двох частин одного цілого є абсурдним[19]. Тільки виважений підхід до вибору матеріалу і форми зйомки, на думку Лопатинського, сприяє отриманню якісного продукту.

Письменник, сценарист і теоретик кіно Д. Бузько, плідно працює і в жанрі кінопубліцистики. Він систематично виступає на сторінках журналів «Життя й революція» і «Кіно», бере участь в написанні статей для збірників ВУФКУ, присвячених фільмам О. Довженка «Звенигора» (1928) і Дзиґи Вертова «Одинадцятий» (1928), видає у вигляді окремої брошури роботу «Кіно й кінофабрика» (1928)[20], в якій узагальнив свої спостереження і дослідження в галузі кінематографії. Автор брошури торкається проблем кінотехніки, соціології кіно, сценарної діяльності.



М. Бажан

Однією з кардинальних проблем, над якою працювала кінодумка 1920–1930-х рр., була проблема сценарію. Існували різні точки зору на сценарій і його природу. Критики, що займали крайні ліві позиції, зовсім заперечували необхідність сценарію (Д. Бузько, Г. Затворницький). Це, перш за все, було викликано неприйняттям буржуазного фільму і його традицій. Але разом з буржуазними традиціями неправомірно заперечувався і сценарій як драматургічна основа фільму.

О. Вознесенський одним з перших в українському кінознавстві визначив сценарій як самостійний вид художньої творчості, що виникає з двох основ: зображення і слова. Дослідник підкреслював, що для сценарію характерна своя, особлива, кінематографічна образність. У той же час, О. Вознесенський розглядав сценарій як новий вид літератури, який чекає «істинного кінописьменника». Шлях до підвищення художнього рівня сценарію він бачив, перш за все, в поліпшенні його літературних якостей.

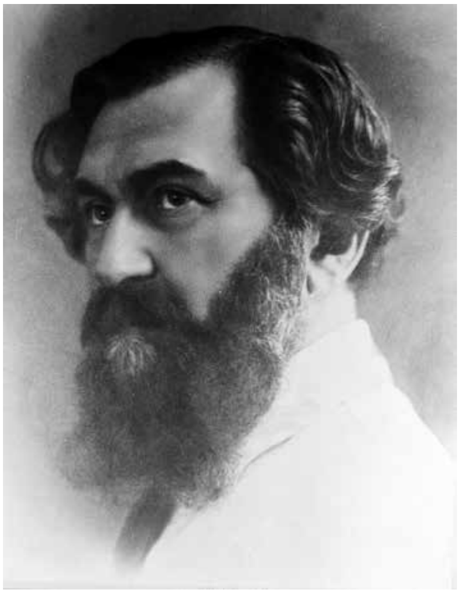


Д. Бузько

Також дослідників 1920–1930-х рр. особливо хвилювало питання взаємодії кіномистецтва з іншими мистецтвами, зокрема з літературою. Дехто перебільшував залежність кіно від літератури. Визначення «кіно — зрима література» з часом виявилося неспроможним. Траплялись і факти недооцінки впливу літератури на кіномистецтво. Так, Л. Скрипник, хоча і вказував на певні зв'язки між двома мистецтвами, але вважав, що кінематограф стоїть до літератури, не ближче ніж музика. Він наголошував на винятково зоровій природі кінематографа. «Царина раціоналістичного викладу понять, — пише Л. Скрипник, — лишається за словом. В царині усвідомлення оточення засобом зору взагалі і особливо в царині художнього викладу понять засобом втілення та конкретизації їх у художні зорові атракціони та їхні сполучення — в цій царині влада належить кіно»[21]. Але думка Скрипника, що літературна мова і мова кіно спільних вимірів не мають, виявилася помилковою.

19. Лопатинський Ф. Хроніка чи сюжетний фільм? // Кіно. 1925. № 1. Листопад. С. 10
20. Бузько Д. Кіно й кінофабрика. Київ: Держкіновидав, 1928. 77 с.
21. Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно. [Харків]: Державне Видавництво України, 1928. С. 20–21.

До вирішення питань сценарної роботи через розгляд специфіки кіномистецтва як такого (жесту і руху, емоції-руху, фотогенічності, монтажу) професійно підходить Д. Бузько в статті «Проблеми кіносценарної творчості», суть якої зводиться до заперечення популярного в той час підходу до написання сценарію: створення індивідуалізованих типів-характерів, побудованих на основі літературної фабули. Сценарист — не є літератором, зазначає Бузько, тому висувати вимоги до написання сценаріїв такі ж, як до художнього твору — це безапеляційне нерозуміння суті кінематографії[22]. Кіносценарист, на думку Бузька, повинен спиратися на попередній монтаж-відбір фактів і сприймати світ «художнім поглядом».



О. Вознесенський

Письменник і критик Л. Скрипник, активно співпрацював з журналом «Нова генерація», на сторінках якого публікувалися його теоретичні статті[23]. Вельми цікава монографія Скрипника, присвячена сценарній справі. У ній автор розглядає кіносценарій з точки зору, так званої «літературності», яку, на його думку, неможливо було перевести на мову кіно[24]. Дослідження, яке присвячене детальному вивченню кіномови, відзначав автор, буде в перспективі опубліковано, а поки, він тільки позначив ряд питань і варіанти їх вирішення. Заплановане Скрипником дослідження частково були відображено в статтях, які піднімали проблеми ігрового кінематографа, його форми і модернізації цих форм, завдяки вкрапленнями публіцистичних елементів. Він пише: «…наявність у впливі кіна, крім художніх, також і публіцистичних моментів робить дуже важливим питання тематики його творів. Тут особливе значення також має і індивідуальність сценариста н режисера, щодо їх здатності “любовно” ставитись до тієї чи іншої теми. Ми ще майже не маємо ні сценаристів, ні режисерів, ні акторів, що одночасно, володіють досконало формою і здатні до дійсно любовного відношення до соціально-корисної функціональної позитивної тематики»[25], за допомогою чого «художнє кіно» сучасності зможе позбутися ознак художності, щоб в майбутньому відіграти корисну роль»[26].



О. Досвітный

Автором однієї з статей із теорії кінодраматургії був письменник, редактор Київської кінофабрики і відповідальний секретар ВУФКУ Г. Косинка. У статті «Архітектоніка сценарія» він

22. Див.: Бузько Д. Проблеми кіно-сценарної творчості // Життя й революція. 1927. № 12. Том VI. Грудень. С. 330.
23. Див.: Скрипник Л. Кіно-виробництво й кіно-мистецтво // Нова генерація. 1927. № 1. Жовтень. С. 43–47; Скрипник Л. Мистецтва соціальні й асоціальні // Нова генерація. 1929. № 11. Листопад. С. 26–33; Скрипник Л. Мистецтва соціальні й асоціальні // Нова генерація. 1929. № 12. Грудень. С. 25–29.
24. Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно. [Харків]: Державне Видавництво України, 1928. С. 20.
25. Скрипник Л. Мистецтва соціальні й асоціальні // Нова генерація. 1929. № 12. Грудень. С. 28.
26. Там же. С. 29.



О. Корнійчук



О. Копиленко

розглядав взаємозв'язок специфіки побудови кіносценарію та розвитку кінотехніки: «…досягнення в галузі кінотехніки значно більші, ніж досягнення в галузі кіно-літературної творчості. Літераторам доводиться доганяти кінотехніку. Для цього потрібне вивчення можливостей, які екран дає кіносценарію»[27].

Спільна діяльність представників «літературного цеху» і кінопрацівників ВУФКУ була представлена не тільки фільмами, а й друкованими матеріалами, присвяченими фільмам і кінематографістам, а також статями, які стосувалися різних аспектів розвитку кінематографа. У збірці «Звенигора» (1928) були опубліковані статті: М. Бажана «Творці легенд й творці історії», Я. Савченка «Епохальній фільм», О. Довженка «Про свою фільму». Збірник «Одинадцятий» (1928) включав статті про однойменний фільм Дзиґи Вертова: М. Бажана «Кіно-камера й фільм», Д. Бузька «Кіно й “кіно”», М. Ушакова «Патетика й орнамент».

Книга сценариста М. Лядова «Сценарій: основи кінодраматургії та техніка сценарію»[28] була однією з перших теоретичних праць, в якої розроблялися проблема кінодраматургії й специфіка виражальних засобів літературної основи фільму. М. Лядов розглядає сценарій, як літературно-кінематографічний твір, де літературність «повинна якомога повніше розкрити сутність кінематографічного задуму»[29]. Це особливо треба відзначити, адже вже сама титульна проблема здавалась в ті часи надто полемічною.

Робота М. Лядова мала не лише теоретичне, а й практичне значення як посібник для початківців-сценаристів. Вона загострювала увагу читачів на проблемах кінодраматургії, що активно розроблялися у 1930-і рр. в працях провідних теоретиків кіно В. Пудовкіна, С. Ейзенштейна, В. Туркіна та ін.

В роботах О. Вознесенського, Л. Скрипника, О. Полторацького, М. Бажана вказувалося, що специфіка кіно не тільки не заперечує, а насамперед, передбачає зв'язок з іншими мистецтвами. Зв’язок кіно з літературою і музикою підкреслює О. Вознесенський. Але зв’язок з театром різко заперечувався. В цьому дослідники були майже одностайні, що пояснюється насамперед реакцією на театральність, яка відзначала багато фільмів перших десятиліть розвитку кінематографа. Не знайшовши ще власних засобів вражальності, кіно тривалий час досить активно користувалося театральними принципами побудови дії, гри акторів, нехтуючи при цьому можливостями кінокамери і монтажу. Тому можна зрозуміти той запал, з яким перші кінодослідники виступали проти всього театрального в кіномистецтві.

27. Григорій К. Архітектоніка сценарія // Кіно. 1927. № 10(22). Червень. С. 10.
28. Лядов М. Сценарій: основи кінодраматургії та техніка сценарія. К.: Укртеакіновидав, 1930. 90 с.
29. Там же. С. 78.

Так, О. Вознесенський рішуче протестував проти участі театральних акторів і режисерів у кіновиробництві, що нібито завдають останньому лише шкоди. В кінотеорії і в кінопрактиці ще існувала думка про повну відособленість кіно від театру, а саме поняття «драматургія» стосовно кіно розглядалося як «театральщина», що по суті, свідчило про однобічність суджень окремих дослідників. Якщо боротьба з театральністю мала позитивне значення, то заперечення зв'язків з театром взагалі не допомагало визначенню кіноспецифіки, призводило до методологічних помилок, зокрема, в поглядах на акторську гру, протиставлення кінематографа театру тощо.



Л. Чернов

Дуже важливою проблемою, яка висвітлювалася в 1920-і рр. в українському кінознавстві, були пошуки нових художніх форм для втілення нового змісту, нових методів зображення дійсності. У центрі уваги українських кінознавців закономірно виявляється творчість О. Довженка. У статтях М. Бажана, Ю. Яновського, Ю. Смолича, Я. Савченка, В. Хмурого, Є. Черняка, присвячених творчості О. Довженка, а також в книгах М. Бажана «О. Довженко»[30] і Я. Савченка «Народження українського радянського кіно»[31], О. Полторацького «Етюди до теорії кіна»[32] стверджувалося, що з появою фільмів О. Довженка «Звенигора» і «Арсенал» в українському кінематографі почався новий етап, народився не тільки новий художній напрям — народився український кінематограф.



І. Белза

У 1920-і рр., коли відбувається становлення кінематографа як самостійного виду мистецтва з власними виражальним засобами, на їх визначення були спрямовані зусилля О. Вознесенського, Л. Скрипника, О. Полторацького, М. Бажана, І. Бачеліса, Я. Савченка, М. Лядова та інших українських кінознавців, які досліджували проблеми специфіки і теорії кіно. Деякі положення їх праць не витримали перевірки часом і були відкинуті в процесі подальшого розвитку кіно, але саме тоді закладався базис кінотеорії.

Проблеми поетики кіномистецтва одним з перших піднімає О. Полторацький в праці «Етюди до теорії кіно». Автор розглядає ракурс, об'єктивне і суб'єктивне зображення, засоби поетичного зображення як елементи кінематографічної стилістики, і зупиняється на важливих питаннях кіножанрів, композиційної побудови фільму, говорить про спільність принципів композиції в кіно, в літературі та інших видах мистецтва, простежує їх зв'язок. У роботі дається аналіз художніх течій в українському кіно.

Великі суперечки в кінотеорії 1920–1930-х рр. викликала проблема монтажу. В українському кінознавстві 1920-х рр. проблемам монтажу найбільше приділяють увагу О. Вознесенський

30. Бажан М. О. Довженко. Нарис про митця. К.: ВУФКУ, 1930. 32 с.
31. Савченко Я. Народження українського радянського кіно. К.: Укртеакіновидав, 1930. 44 с.
32. Полторацький О. Етюди до теорії кіно. К.: Укртеакіновидав, 1930. 129 с.



О. Полторацький



Я. Савченко

та Л. Скрипник. Деякі українські кінознавці дотримувалися думки, що монтаж — головна і визначальна риса кіноспецифіки. Однак О. Вознесенський, який вважав монтаж одним з основних творчих засобів кіномистецтва, не поділяв крайніх поглядів на його вирішальну роль у створенні фільму. На його думку, монтаж визначається драматургічним задумом і має лише відносну самостійність як засіб виразності.

Але він не заперечував монтажний кінематограф, здатний відтворити швидкий ритм життя, дати зміну вражень, виділити кінематографічні деталі, досягти зображення паралельної, контрастної дії тощо. Водночас дослідник застерігав від надмірного захоплення «коротким монтажем». Він писав, що використовувати короткий монтаж, «не турбуючись про широкі психологічні простори і глибокі лінії думки та волі на екрані, це значить зовсім не розуміти ані ідейного призначення екрана, ані художньої потужності його»[33]. Критикуючи занадто велике захоплення «коротким монтажем», О. Вознесенський виступав насамперед проти розважальних стрічок, в яких всі засоби були спрямовані на створення ефектного видовиська.

«Знімаючи замість довгих, відповідних до ритму психологічного… виявлення сцен — безліч видовищних змін, сцен-показів, так званих "перших планів", іноді тільки рухів руки, ноги чи інших деталей, що промайнули на екрані, режисер монтує з них картину, в якій дійсно "є на що подивитись". І якщо примиритися з тим, що екран є видовисько, не сумуючи за тим, щоб він став мистецтвом, то принцип американського монтажу слід було б вітати беззастережно і абсолютно»[34].

Також закономірно привертає увагу кінодослідників 1920-х рр. питання взаємодії зміїсту і форми в кіно. О. Вознесенський переваги кіно перед іншими мистецтвами бачив у тому, що «тут форма є справжнім знімком, фотографічною тотожністю змісту»[35]. Він, по суті, знімає питання про діалектичну єдність форми і змісту в фільмі. Порівнюючи кіно з театром, дослідник пише: «Різний підхід, різні цілі, різні методи, якими користується, з одного боку, театр, що розраховує на неозброєний, легко обдурюваний погляд глядача, а з другого боку, екран, що розраховує на озброєний багатою технікою кіноапарата, точний і ніяк не обдурюваний погляд глядача, — все це робить театр і кінематограф абсолютно несхожими, чужими одне одному мистецтвами…»[36].

33. Вознесенский А. Искусство экрана: Руководство для киностудий и кинорежиссеров. Киев: Сорабкооп, 1924. С. 67–68.
34. Там же.
35. Там же. С. 115.
36. Там же. С. 13.

Найбільш відомі українські теоретики кіно, дослідники питань специфіки кінематографа О. Вознесенський, Л. Скрипник, О. Полторацький розглядали кіномистецтво у його зв'язках з дійсністю, з соціальним перетворенням суспільства.



П. Нечес

Так, Л. Скрипник у роботі «Нариси з теорії мистецтва кіно» висловлює думку, що народження кіно було підготовлене рядом суспільних факторів — розвитком науки, техніки, культури, що з усією наочністю підтверджує, як їх здобутки служать людині.

Також українські кінодослідники відзначили найхарактернішу рису кіномистецтва — його синтетичність, яка була обумовлена суспільними потребами більш широкого і повного висвітлення явищ дійсності. Саме мистецтво кіно стало спроможним задовольнити ці потреби завдяки тому, що воно поєднало у собі досвід інших мистецтв і використало їх можливості, створивши власну систему виражальних засобів.



Я. Чепіга

Визначаючи місце кіно серед інших мистецтв О. Вознесенський, Л. Скрипник, О. Полторацький вказують на зв'язок між ними. Так, Л. Скрипник писав, що монтаж ріднить кіномистецтво з музикою (такти, розмір, ритм), що кіно користується засобами живопису (формальна композиція кадру, гра світлотіней) і особливо фотографії.

Також однією з найбільш гострих була дискусія про звук і слово в кіно. О. Вознесенський, Л. Скрипник, О. Полторацький, І. Бачеліс і інші дослідники виключали звук і слово із засобів кінематографічної виразності. Більш того, безсловесність і беззвучність екрану вони вважали невід'ємною його ознакою, специфічною рисою. А між тим, в німих фільмах використовувалися різні форми вживання слова. Таким чином, слово було вже засобом виразності, але поки ще зримим. Потреба в слові і звуці зростала з ускладненням художніх завдань, які ставила перед українським кінематографом життя.

«В основу кінематографа, — відзначав О. Вознесенський, — покладена не пасивна відсутність слова, а активне усунення його, не німота, а мовчання, більше за слово»[37].

У 1927–1928-х рр. знімаються перші звукові експериментальні кінострічки. Однак, для того щоб звук і слово утвердилися на екрані остаточно, потрібно було подолати усталену думку тих кінодіячів, режисерів, сценаристів, критиків, які стверджували, що «говорящее слово» вб'є кіномистецтво. В цей час на шпальтах журналу «Кіно» відбувається бурхлива дискусія про звук в кінематографі. О. Полторацький («Німа плівка»), І. Бачеліс («Загроза кіновампуки»),

37. Там же. С. 12.



Є. Черняк

Ф. Якубовський («Стережіться вульгаризаторів») розцінювали звук як засіб, невластивий природі кіно, бо закони мови розходяться із законами кіно.

Велика увага на шпальтах журналів «Кіно» і «Радянське кіно» приділяється проблемам музики та звуковому кіно. В цих виданнях систематично виступають композитори і музичні критики П. Козицький, М. Черемухін, І. Белза та ін. Вони зробили першу спробу визначити роль музики, як важливого засібу кіновиразності, прагнули відстояти її драматургічну функцію в кінематографі, боролися з ілюстративним підходом до її створення. Питанням становлення звукового кіно також була присвячена й окрема монографія К. Миклашевського[38].

Великий попит у читачів мали матеріали про закордонний кінематограф. У 1920-ті рр. в Україні було видано монографії і статті іноземних авторів, присвячені різноманітним питанням кінематографа[39]. Також питання європейського і американського кінематографа висвітлювали як українські кореспонденти закордоном, так і автори, які працювали в Україні[40]. Відділ хроніки ВУФКУ організує мережу власних кінокореспондентів за кордоном. Кінокори працюють в Нью-Йорку (І. Гудима), в Парижі (Є. Деслав), в Берліні (Б. Цейтлін)[41]. За повідомленнями преси в інших країнах також працювали М. Ірчан в Нью-Йорку і Локарно, Л. Катц в Відні. З оглядами зарубіжної кінопродукції виступали в української пресі І. Кулик, і А. Альф.

У другій половині 1920-х рр. в Україні починає друкуватися і популярна кінолітература[42]. Серед таких видань — брошура М. Бажана «Найважливіше з мистецтв. Нарис про кіно»[43]. У дохідливій формі вона знайомила читачів з історією виникнення кінематографа, з процесом створення фільму. У брошурі подавався короткий огляд шляхів розвитку українського радянського кіномистецтва, а також кінематографій інших республік СРСР. Популярні огляди про кінематограф із задоволенням



Б. Антоненко-Давидович

38. Миклашевський К. Звукове кіно. Х.: ВУФКУ, 1930. 69 с.

39. Дюпон Е. Кіно й сценарій. К.: ВУФКУ, 1928. 63 с.; Дельмонт Й. Дикі звіри в кіні. К.: Укртеакіновидав, 1930. 23 с. Л-сон А. Кіно й мистецтво [реферат викладу німецького критика і теоретика мистецтва Юліуса Баба] // Червоний шлях. 1926. № 11/12(44/45). Листопад-грудень. С. 221–228; Дусбург Т. Фільм як чисто оформлення // Авангард. 1930. № а. Січень. С. 78–83, тощо.

40. Фомічева О. Кіно закордоном. К.: Укртеакіновидав, 1930. 96 с.

41. Кінокори ВУФКУ за кордоном: [Ред. ст.] // Культура і побут. 1928. № 34. 26 серпня. С. 6.

42. Кациграс О. Що таке кіно? К.: ВУФКУ, 1928; Бузько Д. Кіно й кінофабрика. К.: Держкіновидав, 1928. 77 с.; Сивий Й. День на кінофабриці. К.: Укртеакіновидав, 1930. 67 с.; Кривдин Ю. Що таке кіно. К.: ВУФКУ, 1930. 44 с.; Вороний М. Трюки в кіні. К.: Укртеакіновидав, 1930; Ушаков М. Живе кіно. К.: Укртеакіновидав, 1930. 80 с.; Яновський Ю. Голлівуд на березі Чорного моря. К.: Укртеакіновидав, 1930. 70 с.

43. Буш М. [Бажан М]. Найважливіше з мистецтв. Нарис про кіно. К.: Бібліотека газети «Пролетарська правда», 1929. 48 с.

публікують і літературно-художні та науково-популярні видання[44].

Радянське, зокрема українське, кінознавство з самого початку свого розвитку характеризується політичним і соціологічним підходом до визначення природи кіномистецтва. Кінодослідники 1920–1930-х рр. прагнули визначити суспільну функцію екрана, джерела його морально-виховного впливу на масову свідомість, його роль у формуванні українського суспільства.

Задля якомога ширших можливостей розвитку українського кінознавства, в 1930 році з ініціативи ВУФКУ та М. Бажана в Києві створюється спеціалізоване видавництво «Укртеакіновідав»[45]. 1930 рік виявився рекордним за кількістю надрукованої кінолітератури — лише видавництво «Укртеакіновідав» випустило 27 книг про кінематограф. В цілому за період з 1925 по 1930 рр. в Україні надруковано не менш п'ятдесяти книжок про кінематограф[46].



А. Лейтес

Становлення українського кіномистецтва відбувалося у гострій боротьбі з так званими «буржуазними концепціями», з «вульгаризаторськими викривленнями у підході до важливих питань художнього процесу». В цей час компартія все частіше і частіше висувала свої претензії на повновладне управління радянською культурою і поставила за мету створити нову модель культури і мистецтва, які б в повній мірі обслуговували її ідеологічні постулати. Розвиток кіно марксистська критика постійно пов'язувала з його «ідейно-виховними завданнями у культурній революції». Але, на думку влади, для того, щоб кіно стало «справжнім провідником соціалістичних ідей, йому потрібно було звільнитися від тягаря традицій буржуазного минулого».

Серед усіх видів кінематографічної творчості кінокритика і кінознавство 1920–1930-х рр. чи не найбільше зазнали на собі впливу поглядів і теорій, які нав'язувалися Російською асоціацією пролетарських письменників. Практика «навішування ярликів», скороспілих висновків, що існувала в кінокритиці початку 1930-х рр., завдала великої шкоди кіномистецтву. Пролетарськими вважалися лише ті кіномитці, які входили в раппівські угруповання і оволоділи методом «діалектичного матеріалізму». Боротьба за провідну роль пролетарських митців у кіномистецтві, за приплив нових творчих сил з середовища робітників мала негативне значення. Лівацькі виступи кінокритики щодо «попутників» болісно позначилися на кіномистецтві, створювали нездорову атмосферу, викликали незадоволення великої частини українських митців.

У центрі ідейно-естетичної боротьби 1920–1930-х рр., дискусій про шляхи розвитку радянського мистецтва і українського зокрема стала проблема героя як основна проблема творчого

44. Лео Мур. На кино се'мках // Пламя. 1924. № 2. 31 марта. С. 11–12; Андренко Л. Що таке кіно // Знання. 1925. № 1. 5 січня. С. 17–19; Інкіжинов В. Кіно // Глобус. 1925. № 4(32). Лютий. [5 стор., пагінація відсутня]; Андренко Л. Фільмові міста // Знання. 1925. № 26/27. 13 липня. С. 35; Андренко Л. Кіно-чудеса // Знання. 1925. № 28/29. 27 липня. С. 32–34; Семенов А. Кинематограф // Знание. 1925. № 43(106). 8 ноября. С. 16–19; Семенов А. Чудеса кинематографа // Знание. 1925. № 44(107). 15 ноября. С. 16–17; Раум. Звери на экране // Пламя. 1926. № 4(48). С. 14; А. Майстерня «Великого Німого» // Знання. 1926. № 6. 25 березня. С. 5–6; Нікулін О. Кінофільма // Знання. 1926. № 19. 5 жовтня. С. 8–9; Андренко Л. Еволюція кіна // Знання. 1926. № 18. 20 вересня. С. 8–9; Хотинский Е. Из чего и как изготовляют кинематографические ленты // Знание. 1926. № 19. 26 мая. С. 10–12; Буш М. [Бажан М.] Таємниці кіно // Глобус. 1928. № 20(117). Жовтень. С. 318–320; Дрой. Тайна кіно // Зоря. 1929. Ч. 1(49). Січень. С. 18–20; Дмитерко Л. Ентузіасти кінотехники // Глобус. 1934. № 8/9. С. 39.

45. Видавничі пляни — на суд громадськості: [Ред. ст.] // Кіно. 1930. № 6(78). Березень. С. 16.

46. Див.: Миславский В. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 4. Х.: «Дім реклами», 2017. С. 70–74.



І. Туркельтауб

методу. Спосіб розв'язання цієї проблеми чітко визначив відмінність естетичних систем головних літературно-художніх угруповань України.

У 1927–1928 рр. розпочинаються бурхливі дискусії про художній метод у мистецькій і літературній критиці. У постанові ЦК РКП(б) «Про політику партії в галузі художньої літератури» вказувалось, що радянська література на основі широкого творчого змагання між групами і течіями повинна виробити новий метод, який би відповідав епосі.

Особливо гарячі дискусії про творчий метод, розгорнулися в 1930–1931-х рр. на сторінках журналу «Кіно» і «Кіно-газети». Постанова ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій», розробка питань соціалістичного реалізму на І Всесоюзному з'їзді письменників стали вирішальними факторами, що визначили подальший розвиток кіномистецтва та кінознавства 1930-х рр.

В основу обговорення лягли тези доповіді М. Бажана «Творчі методи українського радянського кіномистецтва». У доповіді наголошувалося, що метод – загальноестетична категорія, що кінематографію і її метод не можна відривати від інших видів мистецтва. Уточнюючи поняття творчого методу, М. Бажан не ототожнював світогляд і метод, а підкреслював образний характер пізнання в художній творчості. І все ж таки при аналізі української кінопродукції головним критерієм оцінки вважав міру «наближення» того чи іншого митця до оволодіння «діалектично-матеріалістичним» методом[47].

Розв'язанням проблем творчого методу також були присвячені роботи Я. Савченка[48], С. Ореловича[49], О. Корнійчука[50], Г. Саченка[51] та ін. У багатьох виступах було порушено питання про світогляд митця як основу його художньої творчості. Зазначалося, що «світогляд радянського митця повинен базуватися на законах марксистсько-ленінської філософії, які дають ключ до правильного, історично-об'єктивного розуміння дійсності». Також відзначалось, що митцям обов'язково треба оволодіти методом «діалектичного матеріалізму» і негайного «впровадити» його в творчу практику.

У виступах кінокритиків, що брали участь в дискусії, було завдано «нищівного удару» залишкам «буржуазних теорійок іманентності кінематографії», спробам «відірвати її від класової боротьби пролетаріату», проява «аполітичності в кіно творчості»[52].

Монополізація радянською системою, її державно-партійним апаратом основних сфер культури, духовного життя суспільства в 1930-і рр. призвела до драматичних наслідків. 1930-і рр. стали для української культури катастрофою. Постанови ЦК ВКП(б) 1933–1935 рр. піддають нещадній критиці «помилки КП(б)У у запровадженні колективізації та національному питанні».

47. Див.: Бажан М. Творчі методи українського радянського кіномистецтва // Кіно. 1931. № 6. С. 3–4.

48. Савченко Я. До дискусії // Кіно. 1931. № 6. С. 3.

49. Орелович С. Про теоретичний диспут у кіні // Кіно. 1931. № 7/8. С. 13–14; № 9. – С. 3–4.

50. Корнійчук О. Творча метода української радянської кінематографії // Молодняк. 1931. № 9(57). Вересень. С. 57–69.

51. Саченко Г. Питання творчої методи пролетарського кіна // Кіно. 1931. № 11/12. С. 9–11; його ж Питання методології марксівської критики в кіні // Кіно. 1932. № 1/2. С. 20–21.

52. Статті: Вивчаймо ленінізм: [Ред. ст.] // Кіно. 1931. № 2. Січень. С. 1; Медведєв Т. Похід за марксо-ленінську теорію // Кіно. 1931. № 9. С. 5, тощо.

Усунений зі своєї посади, М. Скрипник покінчив життя самогубством. З арештом у травні 1933 р. письменника М. Ялового почалися репресії проти діячів культури.

Практично всі автори статей, представлених в цієї збірці, були репресовані. Одним з перших під жорна «репресивної машини» потрапив український публіцист і перекладач Є. Черняк. Йому інкримінувалося «спотворення європейської дійсності, приниження ролі робітничого класу і комуністичної партії Заходу», а книга «Листи з чужих країв» була визначена, як «пасквіль на творчий ентузіазм робітників і колгоспних мас, що успішно будують соціалізм в Радянському Союзі». У спеціально виданої постанові ЦК КП(б)У від 10 лютого 1932 р. наказувалося виключити з лав компартії Черняка й сім чоловік, що мали відношення до видання його книги і статей в журналі «Життя і Революція»[53].

У листопаді 1933 р. на пленумі ЦК КП(б)У в доповідях С. Косіора і П. Постишева повідомлялося, в тому числі, про «героїчну боротьбу, яку провела КП(б)У за останні 10 місяців проти націоналістів, націонал-ухильників, проти опортуністів», про «розгром націоналістичної контрреволюції та націоналістичного ухилу, що його очолював М. Скрипник». На пленумі також, зокрема, зазначалося: «…Скрипник та його шкілка фальсифікували вчення Леніна й Сталіна, відривали національне питання від загальної класової боротьби пролетаріату. Вони ігнорували той факт, що розв'язання національного питання підпорядковано головному питанню про диктатуру пролетаріату. Скрипник прикрашав роль Центральної ради, роль та характер дрібнобуржуазної націоналістичної партії укапістів. Він змальовував справу так, ніби наша партія здійснює те, за що, пробачте на слові, "боролися" Центральна рада та дрібнобуржуазні націоналістичні партії. Скрипник виступав свого часу проти утворення Радянського Союзу, а останніх років він виступав проти всього того, що диктувалося спільними інтересами російських і українських робітників <…> Тільки тому, що Скрипник стояв на чолі, керував дільницею національно-культурного будівництва, тільки тому націоналістам, фашистам вдалося так широко захопити до своїх рук різні наукові заклади, Інститути…»[54].

Надалі підпали під розгром Всеукраїнська академія наук (ВУАН) і Всеукраїнська асоціація марксистсько-ленінських інститутів (ВУАМЛІН), ліквідовано значну кількість науково-дослідних інститутів, передусім, гуманітарного профілю, «проріджено» кадри національного вчительства, проведена «чистка» працівників української кінематографії, внаслідок чого були виявлені чергові «вороги народу»[55]. Саме про цих людей можемо сказати, що вони уособлюють «розстріляне відродження» української культури.

Таким чином, в 1930-і рр. звузилася тематика і проблематика кіномистецтва, збідніла його поетика; із засудженням «формалізму» припинилися стильові культуротворчі пошуки. Все це створювало ґрунт для поширення в Україні сталінської соціальної міфології, давало можливість маніпулювати масами, використовувати їх в антинародних, антигуманних і, по суті, антикультурних цілях.

Сталінська концепція культури — «соціалістичної за змістом, національної за формою» — набула фатального значення для розвитку національної культури. Оригінальний зміст творів мистецтва, який спирався на національні традиції, оголошувався «націоналістичним» і переслідувався.

53. Постанова ЦКК КП(б)У про твір Є. Черняка «Листи з чужих країв» // Партактивіст. 1932. № 10/11. Квітень. С. 61–62.

54. Гарін М. На піднесенні // Знання. 1933. № 24. 31 грудня. С. 1–5.

55. Див.: Грідасов П. Як шкодили націоналісти в українському кіно // Радянське кіно. 1937. № 6. Вересень-жовтень. С. 10, 13–14, 16–19; Семенов Д. Перші кроки [про викриття «ворогів народу» в Українфільмі та на Київській кінофабриці] // Радянське кіно. 1937. № 6. Вересень-жовтень. С. 20–28.



В. Чапля



Ф. Лопатинський



М. Ушаков



О. Гавронский

УКРАЇНСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ: НАРОДЖЕННЯ І СУЧАСНІСТЬ

Л. Берман

КИНО НА УКРАИНЕ

Как раз в те дни, когда пишется эта статья, заканчивается эпоха в строительстве украинской кинематографии… Состоялось постановление Совнаркома СССР об объединении в единый госаппарат всех киноорганизаций Союза, и над этим вопросом работает Комиссия при Совнаркоме СССР под председательством т. Манцева.

В комиссии наметились две точки зрения: одна стоит за акционирование всего кинодела Союза с единым центром в Москве и с вхождением в качестве акционеров киноорганизаций республик, входящих в Советский Союз.

Другая считает более осторожным не производить сразу коренной ломки и ограничиться двумя мерами: все киноорганизации отдельных республик трестировать, а тресты объединить в единый общесоюзным кино-синдикат, имеющий Правление в Москве. К функциям Синдиката отойдут заграничные закупки прокатного материала, вывоз заграницу фильм советского производства, утверждение всех производственных заданий и кино-сценариев и т. д.

ВУФКУ[56] поддерживает последнюю точку зрения, большинство же Комиссии держится первой точки зрения. Какая из них победит, и в каком виде выкристаллизуются в дальнейшем организационные формы общесоюзного объединения советской кинематографии, покажет ближайшее будущее.

Несомненно одно: огромная эпоха, позади, какой-то круг завершен. Кат все живое, творческое, советская кинематография еще не нашла своего пути и еще не скоро наступит время писать ее историю… Но кое-что уже можно подытожить, особенно из истории украинского опыта… Кинематография на Украине прошла три главнейшие стадии со времени национализации кноскладов и кинотеатров.

Первая — переход театров и складов в отдельных городах к губнаробразам и губполитпросветам, а также и унаробразам и уполитпросветам, в составе коих с течением времени образовались кино-секции.

Этот период характеризуется отсутствием государственных заданий в области кинематографии, подходом к киноделу, как к доходной статье, и разнобоем в работе кино. В то же время часть кинотеатров распыляется между различными организациями и учреждениями, ничего общего не имеющими с задачами культурно-просветительными.

Второй период знаменуется учреждением Фото-Кино Комитета, которому передаются кинотеатры Харькова, Киева и Одессы. Этот период отмечается неудержимою тягою всех отраслей кино к единому центру.

Фото-Кино-Комитет начинает собирание материалов, доказывающих необходимость объединения всего кинодела в руках единого руководящего органа. Со всех сторон ему оказывают противодействие. В этой борьбе за советское кино в среде киноработников окончательно

56. ВУФКУ (Всеукраїнське фотокіноуправління) — державна кінематографічна організація, яка діяла в період з 1922 по 1930 р. З 1930 — Українфільм. — *Прим. упор.*

складывается убеждение в необходимости перейти к полному соединению всех сил средств и возможностей во всех отраслях кинодела, взамен Фото-Кино-Комитета, в феврале 1922 г. учреждается Фото-Кино-Управление.

Нужно гут же отметить, что еще много месяцев стоял бы на той же точке увязший воз советской кинематографии, если бы не твердая воля бывшего Наркома Просвещения Г.Ф. Гринько, который всем своим авторитетом поддержал киноработников Центра, настоял на осуществлении давно назревшей реформы, и в дальнейшем поддерживал и помогал советом и авторитетной защитой своей управлению в самые тяжелые минуты его жизни, а их было много, гораздо более, чем можно было бы ожидать.

Медленно и трудно шло ВУФКУ к завоеванию сданных ему на бумаге позиций. В апреле 1922 года, были изданы ведомственные циркуляры Главполитпросвета, Наркомпроса и Наркомвнудела, коими предписывалось «всем, всем, всем» сдать ВУФКУ всякого рода киноимущество, особенно же фильмы, а также все кинотеатры.

Началась борьба, которая, в сущности не закончена и сейчас, борьба отдельных ведомств и учреждений за театры, как доходную статью. Попытки отобрать теар рассматривались посягательство чуть ли не на грабеж, и все ведомства, куда можно было приносить жалобы, были таковыми завалены. Жаловались на ВУФКУ по все линиям: по советской, партийной и профессиональной, по судебной и административной, по гражданской и уголовной; короче — все средства были пущены, лишь бы не сдать театр, или иное имущество или оборудование. В этой кампании, то явно, то закулисно, но весьма ощутительно вел на ВУФКУ атаку и частный капитал, не хотевший примириться с потерею «священной собственности» и «доходных статей».

Так обстояло дело до осени прошлого года… 22-го ноября 1922 г. ВУЦИК'ом был принят «Кодекс законов о народном просвещении», в состав коего была включена специальная глава «О кинематографии», кодифицировавшая все прежнее, возникшее в порядке стихийного революционного порыва, законодательство. Впервые во всей истории советского законодательства в законодательном акте было декретировано положение о кинематографии, и в то же время, что особенно важно, пролетарский законодатель высказал свою точку зрения на роль и задачи советской кинематографии.

Издание этого акта знаменовало полную победу советского кино, и с этого момента борьба за кино стала легче, препятствия менее значительными.

Такова внешняя история кино на Украине. Каковы же результаты?

ВУФКУ застало все отрасли кинодела в самом плачевном состоянии. Театры были полуразрушены, запущены, частью отведены под жилье, склады и т. д. Имущество прокатных контор не было учтено и выяснено, и находилось в самом хаотическом состоянии, без проверки и монтажа. О кинопромышленности не приходилось и говорить; о ней даже и не помышляли.

ВУФКУ приступило к собиранию государственной кинематографии.

Были созданы четыре областные, окружные центра: Харьков, Екатеринослав, Одесса и Киев; во всех губернских городах были созданы губотделы. Были учтены все кинотеатры и приняты все, какие можно было принять. Были взяты на учет все без исключения киноаппараты, и принудительно проверены через технические отделы ВУФКУ.

Наконец, было учтено наследие национализированных кинопрокатных контор и материал их отобран и распределен между прокатными центрами округов (областных отделов).

Часть театров была сдана учреждениям, организациям и частным лицам с соблюдением снабжения прокатом только и исключительно от ВУФКУ и при непременном условии восстановления театра; другая часть осталась в непосредственной эксплоатации ВУФКУ.

В целях снабжения театров новым прокатным материалом, были завязаны деловые отношения с снабжающими центрами России и заграницы. Однако, прокатный материал поступал очень туго и неравномерно. ВУФКУ пришлось задуматься над мерами, которые надолго обеспечили бы его театры.

Уже с первых шагов своей деятельности работники ВУФКУ отчетливо осознали ту мысль, что советской фильмы никто для советской республики вне ее не сделает, и что для отражения и запечатления нового быта должна быть создана советская фильма на советской земле. Больше того, работники ВУФКУ осознали, что в создании советской фильмы весь смысл и вся цель существования государственной монополии кинодела, и с первых же шагов своей деятельности поставили своею задачею, приступить к изготовлению собственных фильм.

К сожалению, украинские ателье не давали в т время возможности приступить к работе, так как только одно б. Харитоновское ателье в Одессе могло бы удовлетворить запросам ВУФКУ, но оно находилось в слишком печальном состоянии. Тогда ВУФКУ летом 1922 года заарендовало ялтинские павильоны, бывшие Ермольева, и первый из них восстановило до его довоенного состояния, и там приступило к работам.

Когда оглядываешься на это совсем недавнее прошлое — не верится, что с теми силами и средствами можно было решиться начать производственную работу.

Особенно трудно пришлось с актерским и режиссерским персоналом. Никто в Москве и верить не хотел, что работа будет налажена.

Пока одна часть ВУФКУвцев собирала «королей экрана», другая искала сырье, химикалии, неуловимую пленку и прочие малозаметные, но в производстве совершенно необходимые вещи. Наконец, с начала осени 1922 г. в Ялте соединились люди и вещи, и началась работа.

Зимою 1922/23 гг. была осуществлена заграничная поездка ответственных руководителей ВУФКУ, давшая весьма много в смысле снабжения фабрик необходимым сырьем, театров прокатным материалом и фотоскладов товарами и материалами.

В этом году ВУФКУ получило возможность восстановить полностью одесский кино-павильон (ателье) бывший Харитонова, один из самых больших в России.

В Ялте уже тесно, понадобился для работ большой пролетарский центр, чтобы фабрика могла снимать не только картины природы и психологические драмы, но также и драмы социальные, для которых нужны огромные массы не статистов, а подлинных творцов нового быта, чтобы на экране засверкала, запестрела не вымышленная, а доподлинная живая жизнь. Впредь производственной базой ВУФКУ будет Одесса, а Ялте отводится подсобная роль в работах «над натурой».

Но описанная выше работа: театральная, прокатная и производственная, составляла только половину того, над чем трудилось ВУФКУ. Другая половина была отведена выполнению культурно-просветительных и политико-идеологических заданий. Отметим главнейшие отрасли этой работы.

Во-первых, обслуживание Красной Армии путем предоставления красноармейцам бесплатно десяти процентов всех мест всех без исключения кинотеатров Украины. Во-вторых, обслуживание частей и гарнизонов бесплатными передвижками, которые шли из клуба в клуб, от части в часть. ВУФКУ не только содержало и содержит за свой счет весь аппарат передвижек, но и бесплатно же снабжает таковые прокатным материалом.

Далее идет обслуживание пролетарских организаций: рабочих клубов и театров, партклубов, школ и т.д. бесплатно и по себестоимости, равно как и мест заключения (допров), снабжаемых передвижками бесплатно.

Дальше должно отметить работу по выполнению ударных кампаний: не было такой кампании, в которой не приняло бы участия ВУФКУ, выполняя за свой счет, как в Центре, так и на всей периферии, задания соответствующих органов. Эта работа была с удовлетворением не однажды отмечена руководящими органами и нужно надеяться, что по мере роста советской кинематографии и охвата ею всех уголков наших республик, она сумеет тысячей огней зажечь сознание, пробудит чувство долга при осуществлении всех заданий, выдвигаемых переживаемым моментом.

Наконец, необходимо отметить грандиозную работ по фото, проделанную всем аппаратом ВУФКУ во всеукраинском масштабе. Собранная ВУФКУ «Социальна хроника» запечатлела все важнейшие моменты жизни широких трудящихся масс, она отметила все важнейшие события общественной и государственной жизни Украины. Фото-архивы ВУФКУ хранят неоцененные пока сокровища, разработка которых дело историка исследователя.

Украинская эпоха кино заканчивается, приближается новая форма работы: общесоюзная, долженствующая широко раздвинуть границы творческих возможностей кино…

Экран. 1923. № 1. С. 5–7.

Ол. Досвітний[57]

РАДЯНСЬКЕ КІНО

(Підсумки до сьомих роковин Жовтня)

Кінематографія є одною з частин мистецтва. Тому кіномистецтво є механічним од початку творення фільми, аж до передачі її глядачам. Тому кіномистецтво є, в деякій мірі, електромеханічна промисловість.

Кінопромисловість в наших радянських країнах є ще початковою промисловістю, що вимагає розвитку й постановки на твердий грунт. Ця кінопромисловість існує у нас лише кілька літ, а взагалі її існування доки що обмежується парою десятків літ віку.

Кіно, як мистецтво, є величезним засобом у вихованні мас. Це ясно, як день. Тому не дивно, що воно й за кордоном в буржуазних країнах є такою самою зброєю. Буржуазні країни використовують кіно в вихованні мас по своїй уподобі: переводять через найрізноманітніші фільми — прищеплення трудящим антиреволюційного, міщансько-буржуазного світогляду й ідей, т. т. використовують його як і друковане слово. В Радянських Республіках кіно так само є засобом виховання людності згідно завданням політосвітньої й культурної справи, що стоять перед робітництвом.

57. *Олесь Досвітній (Скрипаль-Міщенко Олександр Федорович)* (1891–1934) — письменник, сценарист. Навчався на фізико-математичному ф-ті Петербурзького ун-ту, звідки був відрахований за пропаганду більшовизму. Учасник Першої світової війни. За революційну агітацію в царській армії засуджений до смертної кари; зник за кордоном. У 1918 — повернувся в Україну. У 1918 — ред. газ. «Галицький комуніст». Був політкомісарів і гл. ред. літературно-агітаційного поїзда «Більшовик», ред. газ. «Хліб і залізо», «Більшовик в шляху», «Селянська правда» і «Зірка» (Катеринослав). У 1924–1929 — гл. ред. сцен. від. ВУФКУ в Харкові. Потім очолював Українське то-во драматургів і композиторів. Входив в літ. орг. «Плуг», «ВАПЛІТЕ», ВУСПП. Був репресований. — *Прим. упор.*

Тому не дивно, що в останній час питання про кіно стояло й стоїть повсякчасно в культосвітніх установах, перед партією й трудящими Радянських Республік в цілому.

Тому до сьомих роковин Жовтневої Революції треба зробити деякі підсумки цій галузі культосвітньої зброї, цій мистецькій промисловості.

Кіно до революції.

На терені колишньої Росії — кіно у виді кінематографів (кінотеатрів) появилося в 1906–1907 роках, при чому фільми демонструвалися виключно закордонного виробу. Тоді навіть ще не було зорганізовано й систематичного поповнення їх (прокату), а появлялися або засобами самих закордонних комерсантів, або кустарною разовою закупкою. Згодом ця справа кінодемонстрацій набрала, системи торгівельно-підприємського характеру прокату (з закордоном), і в Росії почались демонстрації закордонних фільм.

Про вироблення своїх фільм тоді ще не було й мови. Лише в 1910 році в Росії почався кустарно-аматорський виріб картин, який обмежувався виключно краєвидами.

Лише напередодні світової імперіалістичної війни й особливо під час самої війни, коли було порушено постачання з закордону картин (а справа ця досить прибуткова), почали організовуватися кіно-виробничі підприємства. 1914–1916 рік відзначається інтенсивним творенням фільм російського виробу. Засновуються кілько т-в з великим капіталом, навіть царський уряд дає допомогу військовій організації (Скобелевському Комітетові) на виробництво фільм з військових подій та династично-патріотичних зйомок.

Тоді вже нараховується до 25 кіновиробничих підприємств та 6 акційних товариств, що мають загалом до 20 зйомочних ательє (з лабораторіями).

Все таки фабрик, як таких, зо всіма їх удосконаленнями не було. Таким чином ми бачимо, що в той час, коли в Америці ростуть цілі кінофабричні містечка, в Германії розвиваються кінофабрики з останніми словами електротехніки й механічного удосконалення, — на терені кол. Росії — лише ательє, що часом (ще й зараз) чомусь звались і звуться фабриками.

Таким чином фабричної виробничої кінопромисловості капітал у нас не створив — і завданням Радянського кіно є створення тої фабричної виробничої кінопромисловості.

Довгі часи громадянської війни не дали можливосте зберегтися в більш-менш доброму становищі й цим 19 налагодженим ательє, а більшість з них згубило свої зовнішні налагодження, не лише внутрішній потрібний (закордонного виробу) інвентар.

Отже, часи відбудови кіновиробництва — 1922–1924 рік є часами відбудови цих ательє зо всіма приладдями для зйомок. І коли до цього часу відбудовано лише 9 ательє з тех.-механічно-хімічними налагодженнями, з можливістю випуску на рік до 250 повних програм (повнометражних фільм), то це вже є величезний крок вперед в галузі кіновиробництва в наших умовинах.

Правда, це не досягає навіть Франції (де 24 ательє), не кажучи про Америку, де в однім Голівуді, великому центрі кінематографії — тільки 34 ательє. Правда, коли Радянським кіновиробництвам ще далеко до своїх 250 картин на рік — до 2 000 картин, що випускає на рік Америка — це лише говорить за те, як настирливо стоїть справа перед радянською промисловістю про необхідність швидкого розвою цієї галузі.

Таким чином Радянська кіновиробнича промисловість відбудована за цих два роки на 50%, а намічені перспективи й розпочаті роботи про відбудову інших ательє та побудування нової

кінофабрики з останньою технікою удосконалення, — свідчить, що кіновиробництво йде швидким кроком наперед.

Настирливим питанням в порядку денному стоїть справу з відповідними фільмами. До цього часу фактично за 1923 рік — у нас в Радянських Республіках було випущено кільканадцять фільм, з яких на: Україну припадає з півдесятка. Ці фільми в більшості своїй не цілком відповідали на 100% завданням Радкіно — як змістом, виконанням, так і технікою. Рік відбудови виробництва самої промисловосте й організації того всього — коли ця справа абсолютно нова для радянських кіно-підприємств і в умовинах творення майже з нічого, — є початковим роком здвигу з мертвої точки, Але вже за цей час, до дня сьомих роковин, ми маємо, не одну Радянську фільму досконалого виконання, не гіршу закордонної техніки й потрібного змісту.

Момент мацання в кіно-справі пройшов. Певний план роботи, організаційних форм й обсягу можливостей праці кінопідприємств у всесоюзному масштабі цього року виявлено. Останні часи розвитку тих 8 державних культосвітніх і кооперативних організацій в СРСР і з них ВУФКУ (Всеукраїнське Фото-Кіно Управління) дають певну перспективу хуткого розвитку Радянського кіновиробництва.

На Україні ми маємо одну фабрику (?) — ательє, з можливістю виробництва до 40 програм на рік. Це надзвичайно мало для задоволення. Закінчується будова (нова) другого ательє й виробляється план будови кінофабрики на березі Дніпра.

В УСРР до цього часу відбудовано ательє на 100% і сягається далі по шляху розвитку кінопромисловості.

Театри й глядач.

Черговим питанням є справа з самими театрами. В той час, коли за кордоном буржуазія обхоплює своїм кіно майже все населення без винятку — у нас ця справа ще в зародку.

В Америці на кожних 10–13 душ припадає по одному місці в кіно. 26 000 кінотеатрів Америки (2 500 — Англії) щодня вбивають мільйонам глядачів ту ідеологію, що творить буржуазія, маючи від того прибуток капіталів і відповідний свій виховавчий вплив на маси. У нас (в УСРР) доки що 180 кінотеатрів і 300 клубів (з кіноустановками), з яких функціонує загалом лише біля 60%, при чому з них 45 театрів у 3-х городах. Це 10 відсотків кінотеатрів Англії, теж Франції й 5 відсотків театрів Германії

Коли візьмемо під увагу, що буржуазія намагається зробити кіно масовим, будує велетні-кінематографи (в Мадриді театр на 4 000 душ глядачів, в Берліні будується на 23 000 душ), то цим підкреслюється, яка сила потреби в кіно з одного боку й з другого, яку чисельну масу людності кіно може одразу обслуговувати, впливаючи на неї відповідним змістом…

Це дає ті віхи, що в перспективі стоять перед Радянським кіно.

Це в майбутньому. Але в сучасний момент не всі навіть кінотеатри й клуби мають кіно. Причина цього лежить почасти в нераціональному розміщенні їх що до людності, в невистачані засобів до відбудови функціонування, а також і в обсязі обслугований та в відповідних фільмах. Наші (УСРР) 270 кінотеатрів (і клубів) потрібують на рік величезної кількості; програм, в той час, як виробництво може дати до 40 програм на рік (максимум), а в загальносоюзному масштабі пропорціонально в мірі можливосте поширювати до охоплення всього сільського населення. Тоді справу буде міцніше й правильніше вирішено. Взятий на Україні в цьому напрямку курс — цілком виправдується.

Програм.

Переходячи до програму нашого Радянського виробництва — треба зазначити, що ця справа залежить од трьох причин: 1) від підходу до плану виробу; 2) од літературного матеріялу — творчости сценарія і 3) від переведення його на фільму — від виконавців та техніки її.

Перший момент до цього часу був ще кустарним. Кожне кіно-підприємство, виходячи з потреб, намічало свої плани без точного розподілу на періоди й час, без погодження з иншими кіно-підприємствами, — а по власному наїтію. Тому не дивно, що часто-густо кіно й підприємства хапалися за одні й ті ж теми (скажемо «Загибель царату», Історія РКП і т. и.) і цим утворювало паралелізм, витрачувало кошти, замісць того, щоб творити оригінальні одна од другої речі, погоджуючи це виробниче питання. Це вносило з другого боку й дезорганізацію в самий метод та систему роботи. Ця справа вже порушена в погодженні у союзному масштабі, вироблено виробничі плани й переводиться система в самих вимогах від творців.

Але по другому й третьому моменту — творення сценаріїв і постановка їх не так то легка. Буржуазне кіно протягом десятків років, маючи перед собою свої завдання, у відповідному дусі витворило й авторів кіносценаріїв, як і виконавців, постановки. До моменту ж створіння Радянського кіно у нас не було своїх ні творців, ні виконавців (тому не дивно оті постановки 1922/23 року, на які нарікають за їх зміст і художнє виконання).

Друковане слово, малярство виробило своїх радянських і комуністичних творців. Радянському кіно (як і музиці) доводиться лише зараз творити своїх нових творців літературного матеріалу та постановників. А вимоги в цьому відношенні надзвичайно великі. Коли від театру (опера, оперетка, драма) вже втомилися сподіватися нового й він плентається в суточках шукань, то від кіно кожен трудящий громадянин вимагає нових, радянських, революційних, ідеологічно й художно-досконалих речей.

І це цілком нормально.

Отже, в творчості для кіно досконалої творчості, що відповідала б на 100% змісту, художносте — надзвичайно, надзвичайно мало, як не сказати, що її зовсім немає. Тому кінопідприємствам взагалі, а на Україні зосібна, доводиться виробляти їх, вживаючи навіть різноманітних експериментів в цій галузі.

Для буржуазної «розвлекательної» фільми, що проводить і відповідну ідеологію, — у нас досить творців, як досить їх і за кордоном у буржуазних кінопідприємців. Але така творчість нам не потрібна. Правда, й за кордоном буржуазія кіно починає пристосовувати до потреб робітничих мас (?), бо вони є головними споживачами-глядачами їх. Одначе витворені такі фільми є дуже гонкою павутиною, яка втілює серед ці маси все-таки свою буржуазну ідеологію.

Підприємства царської Росії творили психологічні фільми — «купрінщина».

Нам потрібні іншої «психології» речі. У нас нема фільм, щоб малювали класову боротьбу як романтичного характеру, так і історично-епохального.

Нам треба наукового змісту з підвалинами перспективи радянського виховання; нам треба соціально-економічного характеру з усіх галузів марксизму та досвіду й практичної роботи нашого господарства; нам треба й здорову сатиру з класовою підвалиною; нам треба багато чого, що радянська культура досягла в друкованім слові, — нам багато ще треба.

Матеріалу історичного, наукового, соціальної романтики так багато, що одна революція змогла б дати на кілька років постановок.

Але матеріали ці не використано, їх нікому використати, їх нікому компонувати.

В цій галузі треба вироблення свого роду творців. І на це взято відповідний курс.

Правда, від цього не розв'язується цілком, сьогодні, завтра, справа з кінорепертуаром. Одначе, як і само соціалістичне будівництво в нашій країні не можливо за рік зробити, так і в цій галузі сподіватися негайною здвигу не можна.

Наочний досвід тієї роботи в творчості, що переводять радянські кіноустанови, й зокрема на Україні, кажуть за те, що справу творчості для кінофільми з міста зрушено, й ми вже зараз до 7-х Жовтневих роковин матимемо не одну радянську фільму. Краще менше та краще.

Черговим питанням — стоїть справа з кіноробітниками, як в галузі організаційній, так, головне, в царині постановки.

По-першому: — радянське кіно відчувало спочатку недосвідченість, відсутність організаторів радянського кіно. Червоних фахівців в цій галузі у нас майже не було, старий кадр — по свойому підходу, специфічності цієї роботи (комерційний бік, зв'язаний з глибоко ідеологічним культурно-освітнім) — не міг бути використаний, як організаторська сила. Тому на перших роках ця справа була в консервації, й лише згодом пару літ і за останній рік після XIII з'їзду, що намітив цілий ряд заходів, підібрано й вироблено досить певний кадр радянських і комуністичних організаторські здібних сил. Правда, цей бік не цілком обхоплено і потрібно ще й ще збільшення й уселення відповідними робітниками, одначе в головних засадах тепер є Люди, які твердо ведуть курс до відбудови у нас кіно-справи.

Зовсім инша справа з кіно-постановщиками. До не так давнього часу у нас, в Радянському Союзі, було всього кілька старих професіоналів постановщиків (кіно-режисер, оператор-лаборант, актор, художник). їх можна було обчислити на пальцях, в них відчувався величезний брак. Він відчувається ще й зараз і кіно-установам доводиться звертатися по них за кордон. Але головне, що ці старі професіонали, виховані й вимуштровані старою школою, пристосованою до буржуазних умов і потреб в кіновиробництві, зараз в більшості не відповідають сучасним вимогам. Те саме, що відчувається в театрі взагалі. Ці професіонали в більшості гарні фахівці своєї справи, одначе у них бракує того виховання, що вимагається творчістю й ідеологічним боком в кіновиробництві. Той режисер, а за ним і актор та художник не можуть, скажемо, дати типів, обстановки, дійсної гри, міміки й т. и. в постановці революційних фільм (а тепер майже виключно такі в постановці).

Оператор, наприклад, іноді одмовляється робити зйомки, або партачив їх, — цвинтаря, церкви і т. и., бо це, мовляв, перечить його релігійним переконанням і т.п., перечислити всього не можна.

Тут вже не говориться про творчість режисера в постановці або творення самої постановки, цебто про те, що вимагається од них, що в буржуазних умовах і ідеологічних вимогах вони могли творити й творили. Тому тепер доводиться й самі сценарії будувати іншими методами, чим вони творилися раніше, розробляти їх до дрібніших деталів, а при самих зйомках слідкувати за кожним кроком постановки, так би мовити, вести безперестанку художній бік постановки й її ідеологічну витриманість.

Отже, перед радянським кіно настирливо стоїть питання про створення своїх радянських постановщиків-творців. А це справа не одного дня й не одного року.

Доки що перед кіно стоїть першим завданням — притягнення молодих революційних театральних і творчих сил, що могли б в практичній роботі виробитися на кіно-робітників постановників і давати те, що вимагає сучасна кінофільма. Друга одного значіння проблема — це створення відповідних академічно-учебних установ, які б за два-три роки дали перший кадр червоних кінопостановників.

В сучасний момент в УСРР переведено й переводиться те й друге. Законтрактовано молодшої, революційної радянської генерації режисерів, артистів, художників і літераторів-сценаристів і одночасно створюється для підготовки нових кадрів кіно-постановщиків Технікум.

По-першому варто зазначити, що дехто припускав, ніби постановник — не кінорежисер і артист, — не зможе бути добрим кінопостановником; одначе, досвід останнього півроку виявив, що ці молоді сили не лише справилися й справляються з роботою, але вносять надзвичайно багато нового в постановки, що вони не лише перегнали старих гарних професіоналів кіно, але подають певні надії бути великими майстрами й творцями радянського кіно. Разом з тим виявляється, що при досвідченому користуванні і керівництві звичайні громадяни (відповідні типи фільми) й робітники з фабрики (не артисти) — далеко краще й досконаліше виконують і дають певні типи й гру, як багато старих професіоналів кіноакторів.

Що до другого питання, варто сказати — до революції, навіть до останніх часів, існували й існують, раніше приватно, а тепер півдержавно, — різні кіностудії. На цих студіях «вивчали» тих, хто хотів бути кінороботником (постановником, актором і т. и.). Одначе, це кустарництво було раніш не більш, як ошуканством або розвагою для більшосте «аматорів» кіно, а тепер лише оддушиною для тих, хто прагне бути кінопостановником і не може де пристосувати свої сили. Все це було й є не більшу як кустарництво, дилетантство. Ні глибокого теоретичного знання, ні практичного досвіду вони не давали, не дають і не дадуть. Одірвані від сучасного кіновиробництва, що поступає в своїй досконалості з кожним днем, без практичного досвіду й лабораторних робот, без розуміння тих завдань, що виникають в кіновиробництві, кіно-творчості й винаходах, — відірвані від фабрик, ательє кіно, вони є ніщо. Тому в УСРР ВУФКУ під керівництвом НКО одкрив при кінофабриці (доки що Одеса) Кінотехнікум.

В час Жовтневих роковин, можливо, буде закінчено справу з набором бурси та почнеться навчальний рік.

Технікум на 1 курс розраховано на 80 душ і він буде майже на повному утриманні ВУФКУ.

В зв'язку з цими всіма заходами в галузі кіно-справи в УСРР стоїть актуально питання про збільшення виробництва, про будову крім існуючої фабрики-павільйонів в Одесі — фабрики й павільйонів в інших місцях України (Київ, Харків тощо), а також про відбудову кінофабрики в Ялті, що не функціонувала й перейшла було в розпорядження Кримського НКО.

Разом з розвоєм кінопромисловості, кіновиробництва, збільшення кадрів кінороботників, проблемою творчосте для кіно й тим величезним інтересом, що виявляється з кожним часом серед трудящих мас до кіно — перед кіноустановами стоїть актуальне питання про своє друковане слово.

До цього моменту у нас немає ще не лише історії й розвитку кіно, але взагалі жадної серйозної літератури про кіно (не рахуючи пари книжечок, що є лише мацанням в галузі деяких питань кіно). У нас взагалі люди не знають нічого про кіно, не лише робітниче-селянські маси, а часто-густо й робітники самого кіно.

Правда, до цього часу є в РСФРР газетки, часом тижневики, але все ж серйозного наукового друкованого керівничого й інформаційно-літературного журналу у нас нема.

ВУФКУ потрібен такий журнал, потреб УСРР не можуть задовольнити існуючі в РСФРР, як і їхній підходу в цій галузі. Можна гадати, що 1 № цього місячника-журнала теж вийде до Жовтневих роковин.

Роблячи підсумки можна їх підкреслити.

1) Кіно-промисловість відбудовується й удосконалюється проти довійськового часу.

2) Молоде радянське кіно-виробництво знаходить нові шляхи, стаючи поволі на шлях від кустарництва до фабрики.

3) Збанкротоване буржуазне кіно топчеться на одному місці в творчості в той час, як перед Радянським кіно одкриваються величезні горизонти творчости й воно його переводить в життя.

4) Радянське кіно стоїть на шляху до задоволення потреб у фільмах своїм виробництвом.

5) Радянське кіно знайшло шляхи перенесення до селянських осередків.

6) Радянське кіно витворює нових творців літературного матеріалу для постановки в той час, як буржуазне кіно видихнулося й поволі банкротує в творчості.

7) Радянське кіно витворює нові кадри революційних постановщиків, створюючи науково-шкільні установи для підготовки червоних кіно-робітників.

8) Радянське кіно захопило увагу робітниче-селянських мас; воно частково вже виправдує вимоги радянських культ.-освітніх потреб і прямує до усунення зовсім з ужитку буржуазного виробу фільм, противних трудящим масам Республіки.

9) Радянське кіно прагне створити кіно-літературу й літературу кіно, знаходячи шляхи його прогресу у всіх галузях: промисловости, виробництва, творчости й демонстрації фільм.

10) Перед Радянським кіно величезні політосвіта й культосвітні завдання. Перед ним необмежені шляхи розвитку й творення.

Воно виконає ці завдання, частково воно вже виконало їх.

11) Радянське кіно особливо на Україні має матеріяльну базу, яка дасть можливість розвитку й виповненню максимума наміченого виробниче-творчого плану.

Жовтневий збірник. К.: Державне видавництво України, 1924. С. 131–140.

Б. Ліфшиць[58]

ШЛЯХИ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

Коли б розпочати дискусію про кіно, то, очевидячки, вона б точилася навколо одної точки, а саме: чи визнавати кіно за мистецтво, чи за свого рода виробництво.

Але цілком безсумнівно, що в справі значіння кіно та його ваги ніяких суперечок не було б. Цілком одностайно визнано, що кіно — то «могутній фактор політичного і культурного виховання мас», як це й сформульовано в постановах партійних з'їздів. Отже, роботу всіх кіно-організацій треба розглядати саме під поглядом використання кіно в цій справі. Ця стаття не маю за мету виявляти роботу ВУФКУ у цій дільниці, а тільки відзначити головні етапи розвитку української кінематографії.

58. *Ліфшиць (Лівшиць) Борис Якович* (1897–1937) — редактор. Ред., відповідальний секр. «Універсального журналу» («УЖ»), газ. «Пролетар» та ін. Був членом Правління ВУФКУ й головним ред. На початку 1930-х дир. «Техфільму». Був репресований. — *Прим. упор.*

Перед ВУФКУ, так само, як перед усією радянською кінематографією, стоять два головних завдання: максимальне охоплення робітниче-селянської гущи та обслуговування її у згоді з її культурними потребами. В наших умовах друге завдання актуальніше. Нам по-де-куди цілком слушно закидають, що частина картин, демонстрованих на наших екранах, не вповні годилася б для наших умов. Та чи-ж можна покласти за це вину на ВУФКУ? Річна потреба українських екранів в картинах визначаються числом 208. Цілком ясно, що не лише ВУФКУ, а й уся радянська кінематографія не може постачити нам таку кількість картин. Ясно звідси також, що ВУФКУ мусить купувати закордонні картини і, звичайно, ВУФКУ не бере під свій захист змісту картин закордонного виробу. Ледве чи хто думатиме, що буржуазна кінематографія дуже дбаю, щоб постачати Радянському Союзу потрібні для робітниче-селянських мас картини. Перед тим, як демонструвати закордонні картини на екранах, ВУФКУ яко мога обробляю їх перемонтажем, вставляю відповідні написи, по-де-куди, навіть, змінюю сюжет п'єси, але ж, ясна річ, в такий спосіб можна тільки локалізувати буржуазний зміст картини, а не викоренити його в щент. Саме цим пояснюються докори, що сипляться на адресу всіх радянських кіно-організацій

Як же вийти з такого становища? Відповідь на це може бути тільки одна — як найбільший розвиток радянського виробництва. Але замало констатувати самий факт, треба ще зауважити, що такий розвиток буде можливий лише через багато років, і стільки-ж років будуть тривати докори та незадоволення, що їх викликають закордонні фільми.

Які шляхи розвитку нашого виробництва? Відрізняючись од буржуазного виробництва не лише своєю метою, але й тими умовами, що в них провадиться роботу, розвиток радянського кіно дуже й дуже ускладняються. Буржуазна кінематографія мала перед собою одну основну задачу: утворити картину відповідно до буржуазної ідеології, до потреб буржуазії. Але вона була в кращих умовах через те, що сполучала це завдання з рентабельністю своїх картин, а це не Завжди можливо в умовах радянського виробництва, бо основним нашим завданням ю культурно-освітня робота, що не завжди даю прибутки, що не завжди рентабельна. Ось це дуже ускладнюю наші завдання, бо кінематографія не може й не маю права розраховувати на дотацію з державного бюджету, бо її переведено на самоокупаємость, і лише на підставах самоокупаємости вона й мусить існувати.

Чи всі фільми, що їх ми до цього часу видали, цілком виправдують свою призначення, яко дійсні радянські картини? І от, не помиляючись, можна відповісти, що призначення це виправдано зовсім не в повній мірі. Маючи прокат за юдине джерело засобів для свого виробництва, радянська кінематографія мусить подекуди зрікатися своїх основних завдань і Зважати на рентабельність того або иншого фільму. Досвід ВУФКУ виявив, що такі картини, як «Марійка»[59], «Маховики»[60], які наше суспільство визнало за дійсне досягнення в царині утворення стопроцентної робітниче-селянської картини, не завжди себе окупають. Експлоатаційні кіно-театри не можуть їх в достатній мірі демонструвати, бо вони не дають прибутків, не дають зборів. Ясно через це, що виробляти подібні картини ми можемо лише в певній, досить обмеженій кількості, як що не хочемо підрубати те гілля, за яке тримаються й на якому будуються все наше виробництво — прокат.

Ми гадаємо, що до цього часу радянське виробництво йшло шляхом утворення картин, так званого «белетристичного» характеру. Тепер же треба як найбільшу увагу віддати справі утворення фільмів, що могли б, або, вірніше, мусили б бути поєднані зо всією нашою системою освіти по школах, і з культурною роботою по клубах. Радянське виробництво мусить

59. «Марійка» (1925, реж. А. Лундін). — *Прим. упор.*

60. «Маховик» — кіножурнал, що випускався Одеською к/фабр в середині 1920-х рр. — *Прим. упор.*

почати утворювати, так звані, «робітничі» картини, себ-то картини науково-популярного характеру. Чи багато ми тепер маємо таких картин? Чи може похвалитися хоч якась кіно-організація, що в загальному каталозі виданих нею картин ц хоч декілька назв картин науково-популярного характеру? Відомості, що їх ми маємо, красномовно говорять за те, що а ні ВУФКУ, а ні инші радянські організації цим похвалитися не можуть. Отже гадаймо, що виробничий план радянської кінематографії на найближчі роки мусить будуватися саме з цього погляду.

Але одна справа скласти виробничий план, а цілком инша — його виконати. Не згадуючи вже й про те, що відсутність міцної економічної бази не дає; змоги цілком цей план виконати, дуже заважає; роботі й відсутність відповідної кваліфікованої робочої сили. Ми певні, що кожен режисер, який себе хоч трохи «поважав», не згодиться ставити картину без, так званої, зав'язки, розв'язки інтриги то-що. Чи треба доводити, що всі ці атрибути великих фільмів не завше можливі в наукових картинах? І от повстав завдання утворити дійсно радянських режисерів і сценаристів. Завдання це повстає, не лише в зв'язку з утворенням наукових картин. Ми, на жаль, мусимо сказати, що дійсно радянських режисерів у нас немає, або, в усякому разі, їх дуже мало.

Знаємо, що утворити своїх режисерів дуже важко, що це справа надто серйозна, що доведеться зіпсувати багато тисяч метрів плівки, доки матимемо дійсних майстрів кіно. Але на цей шлях ступити треба, як що серйозно гадаймо будувати дійсне радянське кіновиробництво, без жадних ухилів і без жадних збочень.

Ще складніше завдання творення селянського фільму. Ще й до цього часу деякі гадають, ніби селу треба дати лише малюнки з сільського побуту. Безумовно, цілком неможливо так спрощувати справи. Матеріали, що їх ми маємо, говорять за те, що найбільше цікавить село й до чого як найуважніше мусять прислухатися кіно-організації. «Годі картин, що малюють наш побут в минулому, поміщицькі знущання, царський визиск і т. п., все це ми значмо, про все це ми ще пам'ятаймо. Дайте нам картини, що показали б нам, як живуть робітники, що діються тепер на Заході». Такі заяви як найкраще переконують нас, що не можна обмежувати селянський фільм вузькими рямками сільського життя. Навпаки, перед нами стоїть завдання поширити обрій селянина (цього вимагає й саме село), показати йому й те, що діються в Радянському Союзі, й те, що діються за межами Союза. Не треба доводити, як то нам треба зазнайомити село з класовою боротьбою, що точиться на Заході, й що від наслідків її залежить і селянська доля.

Як що у відношенню тем сільських фільмів справа нібито ясна, то у відношенню трактовки сільських сценаріїв ми й досі блукаймо манівцями. Чи припустимі тут ті-ж методи й форми, яких вживаються у «міських» фільмах? Чи можна сільські фільми так оформляти, вживати таких прийомів, як от всілякі «напливи», «діяфрагми» то що? Чи будуть такі прийоми зрозумілі селянській авдиторії? І ось це, та ще й низка инших справ що-до утворення фільмів для села, вимагають свого як найскоршого та як найуважнішого вивчення.

Нарешті, хоч це й може здатися досить дивним, але в роботі ВУФКУ треба відзначити питання про добір українських тем для фільмів, що їх видасться. По тих: сценаріях, що їх надсилаються, бачимо змальовання якого завгодно життя, від ескімосів до марсіянців, але не життя та історію українських робітників та селян. Видані до цього часу фільми («Лісовий звір»[61], «Марійка», «Укразія»[62] та «Тарас Шевченко»[63] і «Трипільська трагедія»[64], що зараз готуються), переконують,, що ВУФКУ стало на правдивий шлях; проте, основного завдання цим не вичерпано. Треба звернути ще більшу увагу на утворення українських фільмів, і дальні ший розвиток

61. «Лісовий звір» (1924, реж. А. Лундін). — *Прим. упор.*
62. «Укразія» (1925, реж. П. Чардинін). — *Прим. упор.*
63. «Тарас Шевченко» (1926, реж. П. Чардинін). — *Прим. упор.*
64. «Трипільська трагедія» (1926, реж. О. Анощенко). — *Прим. упор.*

українських фільмів залежить виключно від загального розвитку виробництва. Це не значить, безумовно, що всі сценарії мусять бути написані обов'язково на українські теми; ми не хотіли й не хочемо обмежити світогляд українського робітника та селянина лише одною Україною, ба, навіть одним нашим Союзом. Те, що може і що повинно цікавити нашого глядача поза межами Союзу, мусить відбиватися на фільмові. Але, безумовно, насамперед треба відбити на екрані найбільш близьку нам боротьбу революційних робітників і селян України. І тому цілком немає; потреби переносити місце дії в якесь инше, не українське оточення.

Українська історія й сучасне життя таке багатюще боротьбою та змістом, що мусить притягти до себе увагу нашої кінематографії. Ми можемо, утворюючи історичні фільми, залишитися на українському ґрунті й, проте, відбити на екрані величезні селянські рухи, як от, наприклад, Хмельниччину, Гайдамаччину то-що, Змову декабристів, що готувалася в значній мірі на Україні, могутні хвилі робітничого руху, роботу соціял-демократичних організацій, революцію 1905 року і, нарешті, всі перипетії великої громадянської війни на Україні, такої складної і такої багатої на факти та на події (окупація, петлюрівщина, директорія, гетьманат, бандитизм і т. и. і т. и.). Цілком окремо, але як найактуальніше завдання нашої української кінематографії, мусить стати справа утворення фільму, що змальовував би побут українських робітників і селян.

Щоб утворити такі фільми, ВУФКУ повинно згуртувати біля себе українські літературні сили для утворення сценаріїв, та робітників кінематографії (режисерів, акторів) для перетворення цих сценаріїв на плівці. Не так то й легко це зробити, бо ми дуже бідні на кваліфікованих робітників, бо їх ще треба утворити й навчити кіно-роботі. Завдання важке, але його вирішити можна, й воно буде вирішене.

Кіно. 1925. № 1. Листопад. С. 2, 4.

М. Бажан[65]

КІНО ДО ДЕСЯТОГО ЖОВТНЯ

Кінематографія — це «найважливіше мистецтво» радянської України — може пишатися, бо лише вона в повній мірі право має ювилеї свої святкувати разом зі славними ювілеями Жовтня, роки свого існування рахувати разом з роками радянського і мирного будівництва.

Инші галузі українського мистецтва мають свою поважну й багату історію. Сто років театру, триста п'ятдесят років української книги — вже відсвятковані й минулі ювилеї. Шерег по. колінь, лави імен — ціла армія тих, що робили й роблять український театр, літературу, малярство. Десятки шедеврів, сотні визначних творів, тисячі потрібних і цінних «пересічностей» — доробки тих мистецтв. Про їхню історію написано грубезні томи й важкі фоліянти. Вони мають і охоронців своїх традицій і протестантів проти них. Словом, вони мають творців і історію.

65. *Бажан Микола Платонович* (1904–1983) — сценарист, поет. Засл. діяч мист. Груз. РСР (1964), Засл. діяч мист. УРСР (1966); Л-т. Держ. пр. СРСР (1946, 1949), УРСР (1971), і Лен. пр. (1982); Герой Соц. праці (1974); Академік АН УРСР (з 1951). У 1921–1923 — навчався в Київському кооперативному ін-ті, в 1923–1925 — у Київському ін-ті зовнішніх зносин. З 1920 — ред. Київської к/фабр, працював у ВУФКУ в Харкові, в 1925–1932 — ред. журн. «Кіно». Один з кер. клубу письменників України. — *Прим. упор.*

Що-ж має українське кіно? Будьмо в цю величну річницю, в цей день десятилітніх підсумків і вікових перспектив, будьмо об'єктивні. Охоче пишуть про хиби і не багато говорять про досягнення. Й не помиляються, коли так роблять, бо цим спонукають до ліпшої роботи. Проте на сьогодні треба робочий і дискусійний запал притамувати. Треба поговорити про факти, що творять історію.

Історія українського кіно почала творитися тоді, коли (1920 року) було зорганізовано Всеукраїнський фото-кіно комітет, що поступово запосівши монополію на кіно на Україні, перетворився згодом на Всеукраїнське Фото-Кіно-Управління.

Почавши роботу свою на зламках «кіно-індустрії» Єрмольєвих і Ханжонкових, цих спритних баришників, що добре заробляли на кіно, кіно-комітет спромігся на кілька дрібних знімків хроніки, на «фільми» «Дворянське багно»[66] (за Цеховим), «Привид блукає Европою»[67], «Господар чорних скель»[68] то-що, на типові фільми передреволюційної Росії, що правда — вже позначені якимись потугами на «ідеологію».

Так почалося українське радянське кіно. Нічим принципово воно, за свого народження, від виробів дореволюційної російської кінематографії не різнилося. «Українським» же зватися могло лише, так-би мовити, територіяльно (кінофабрики містились у Київі й Одесі). Проте так почалася його історія, бо до цього існував лише «історичний анекдот». До таких анекдотів належить і гетьманська «Украін-фільма», що окрім хроніки «Виїзду гетьмана Скоропадського»[69] нічого не спродукувала, і передреволюційні «Циганка Груня»[70] та «Запорожская сечь»[71].

Лише з 24 року почався планомірний і тривкий розвиток українського кіно. Відбудовуються виробничі бази, зміцняються фінансові й матеріяльні можливості, українське суспільство щільніше підходить до нового в його культурній традиції мистецтва кінематографії. І цей процес увіходу кінематографії до української культури, що почався 24 року і що й досі не закінчився, привніс сюди те нове, те «від індустрії», що нею є чи не наполовину кіно, бо-ж кіно впливає не тільки на споживача, але й на творця українських культурних цінностей. Вплив кінематографії позначився й на сучасній українській літературі, й на театрові, й на малярстві. До такої своєрідної дифузії мистецтв спричинилося те, що до української культури ввійшло нове, не зв'язане зі звичними традиціями нашої культури, мистецтво кіно.

І за кілька років виявилося, що цей «несподіваний гість був гірший за татарина». Він владно почав брати свій ясир з загонів українських літераторів, акторів, малярів. Спершу поволі, поодинці, а далі все більшими лавами підійшов український радянський культурник до участи в творенні кінематографії. Почали, що правда аж надто спроквола, викрісталізовуватися кадри українських радянських кінематографістів.

Цей процес ще не закінчився, він щойно почав розвиватися, і тому зарано підбивати баланс, але часткові підсумки вже можна зробити.

Наш літератор став і нашим кіно-сценаристом. Саме віл постачає свої твори нашому кіно-виробництву. Не забули й за класиків, бо майже всі їхні кращі твори чи вже зафільмовано, чи фільмується (Нечуй-Левицький — «Джеря»[72] й «Бурлачка»[73], І. Франко — «Борислав смі-

66. «Шведський сірник» (1922, реж. Б. Лоренцо). — *Прим. упор.*
67. «Привид блукає Європою» (1922, реж. В. Гардін). — *Прим. упор.*
68. «Господар чорних скель» («Дворянське багно», 1923, реж. В. Гардін). — *Прим. упор.*
69. Вочевидь автор має на увазі кімнохроніку 1918 рока. — *Прим. упор.*
70. «Циганка Груня, або Оце так ускочив» (1912, реж. Т. Піддубний). — *Прим. упор.*
71. «Запорізька Січ» (1911, реж. Д. Сахненко). — *Прим. упор.*
72. «Микола Джеря» (1927, реж. М. Терещенко). — *Прим. упор.*
73. «Василина» («Бурлачка», 1928, реж. Ф. Лопатинський). — *Прим. упор.*

ється»[74] й «Захар Беркут»[75], М. Коцюбинський — «Дорогою ціною»[76], фільм «Тарас Шевченко» то-що).

Зростає й вибивається на чільне місце український кіно-режисер (О. Довженко[77], М. Терещенко[78], Ф. Лопатинський[79], П. Долина[80]). Український кіно-актор завойовує симпатії не тільки українського, але й союзного глядача (А. Бучма[81], І. Замичковський[82]).

Тільки за наявности кадрів українських радянських кінематографістів зможе кінематографія наша виконати своє основне завдання — прилучити широкі маси трудящих до не лише сприймання, але й творення дійсно їхньої кінематографічної культури.

Цілком ясно, що справи кіно тоді, коли мова йде за опанування масами культури й за опанування культурою мас, мусять ставитися на перше місце.

Мільйон глядачів що-місяця відвідують кіно-театри України. Жодне инше мистецтво не може такою авдиторією пишатися. Жодне инше мистецтво не дорівнюється до кіно силою своєї

Через кіно-установку сельбуду, через кіно-апарат робітничого клубу, зрештою через залі великих кіно-театрів пропливає цей мільйон, навчаючись, захоплюючись, сприймаючи демонстрований там фільм.

---

74. «Борислав сміється» (1925, реж. Й. Рона). — *Прим. упор.*

75. Зйомки фільму планувалися Одеськ. к/фабр. — *Прим. упор.*

76. Фільм вийшов під назвою «Навздогін за долею» (1927, реж. М. Терещенко). — *Прим. упор.*

77. *Довженко Олександр Петрович* (1894–1956) — сценарист, режисер, актор. Засл. діяч мист. УРСР (1940). Нар. арт. РРФСР (1950). Л-т Ст. пр. (1939, 1948); Л-т Лен. пр. (1959). У 1957 Київській к/ст художніх фільмів привласнене ім'я О.П. Довженка. У 1972 затверджена Золота медаль ім. О.П. Довженка «За кращий військово-патріотичний фільм». У 1941 — закінчив Глухівський учительський ін-т. Навчався в Київському ун-ті і Комерційному ін-ті в Києві. У 1914–1917 — викладав фізику, природознавство і гімнастику в гімназії. У 1920–1921 — брав участь у створенні Київського відділення. народної освіти, в 1921–1923 — на дипломатичній службі в Польщі і Німеччині. Навчався живопису в Мюнхені і в Берлінському худ. уч-ще. У 1923–1926 — в Харкові худ.-ілюстратор газ. «Вісті ВУЦВК» та журн. «Всесвіт». З 1926 — реж. к/фабр Одеси, Києва, Москви. У 1949–1951 і 1955–1956 — вів педагогічну роботу у ВДІКу. На основі прозових творів Довженка його вдовою Ю. Солнцевої постапвлени фільми: «Зачарована Десна». «Незабутнє», «Золоті ворота». — *Прим. упор.*

78. *Терещенко Марк (Марко) Степанович* (1893–1982) — актор. Засл. арт. УРСР (1930). У 1924 — закінчив Київський музично-драматичний ін-т. Працював в т-рах Києва, Харкова, Одеси. У 1921–1926 — акт. Молодого т-ра (Київ), в 1926–1930 — реж. Одеськ. к/фабр, в 1927–1932 — реж. і худ. кер. Одеського держ. драм. т-ра, Харківського т-ра Революції. У повоєнні роки — худ. кер. і реж. Дрогобицького обл. музично-драматичного т-ра, вів педагогічну роботу в Харківському бібл. ін-ті та Харківському театр. ін-ті. Поставив ф-ми: «Микола Джеря» (1926, у співавт.), «Навздогін за долею», «Не по дорозі» (1927) «Митрошка — солдат революції» (1928), «Велике горе маленької жінки» (1929) та ін. — *Прим. упор.*

79. *Лопатинський Фауст (Фавст) Леонович (Львович)* (1897–1937) — український режисер, сценарист, актор. У 1914–1915 — акт. т-ру товариства «Руська бесіда» у Львові, 1915–1916 — акт. трупи т-ру «Тернопільські театральні вечори», 1916–1920 — акт. «Молодого театру» у Києві, 1920–1922 — акт. т-ру ім. Шевченка, 1922–1926 — акт. і реж. т-ру «Березіль», один з його засновників. Соратник Леся Курбаса. Стояв на чолі другої експериментальної робочої трупи. У 1926–1933 — реж. к/фабр (Київ та Одеса). Пост. ф-ми: «Синій пакет» (1926), «Василина» (1927), «Суддя Рейтан» (1929) «Кармелюк» (1931), «Висота № 5» (1932) та ін. Був репресований. — *Прим. упор.*

80. *Долина (Попіков) Павло Трохимович* (1888–1955) — український актор, режисер. У 1918 — закінчив акторський ф-т Театр. уч-ща Київського товариства мистецтва і літератури. У 1919–1925 — працював в т-рах Саратова, Батумі, Києва (Молодой т-тр, Кіевдрамтеатр), Харкова («Березіль»). Вів педагогічну роботу в Одеському держ. технікумі кінематографії. У 1925–1929 — реж. Одеській к/фабр, в 1929–1940 — на Київській к/ст, в 1940–1945 — на «Техфільме» (Київ, Ташкент). У 1947–1955 — дир. Київського музею театр. Мистецтва. В Україні пост. ф-ми: «Чортополох» (1927), «Новими шляхами» (1928), «Секрет рапіда» (1930) та ін. — *Прим. упор.*

81. *Бучма Амвросій Максиміліанович* (1891–1957) — актор, режисер. Л-т. Держ. пр. СРСР (1941, 1949); Нар. арт. СРСР (1944). У 1917–1919 — навчався в Київському театр. ін-ті. Працював в т-рах Києва, Вінниці, Черкас, Херсона, Харкова. У 1919 — кер. і акт. «Нового львівського т-ра». У 1922 — брав участь в становленні т-ра «Березіль» у Києві, де працював до 1936 р У 1936 — був одним з організаторів Київського т-ра ім. І. Франка. У 1945–1948 — худ. кер. Київської к/ст. Вів педагогічну роботу в КДІТМ ім. І. Карпенка-Карого, проф. (1940). — *Прим. упор.*

82. *Замичковський Іван Едуардович* (1869–1931) — український актор театру і кіно. Засл. арт. УРСР (1926). Професійну діяльність розпочав в 1887 — т-ре російської оперети І. Сєтова в Києві. У 1917 — акт. Національного т-ра в Києві, в 1918 — Держ. драм. т-ра в Києві, в 1919–1925 — Першого т-ра Української Радянської Республіки ім. Шевченка, в 1925–1931 — т-ра Жовтневої революції в Одесі. У 1926–1930 — акт. Одеській к/фабр ВУФКУ. — *Прим. упор.*

І боротьба за чистий радянський фільм є боротьбою насамперед за чистих радянських творців його. Тут ми маємо вже певні здобутки.

Їх завойовано дорогою ціною, через велике напруження і через уперту боротьбу за оволодіння кінематографічною культурою, що її творила буржуазія инших країн чверть століття і що нею оволодіти український трудящий має за кілька років. Проте він нею оволодіває.

Авдиторія нашого кіно невпинно зростає. Разом з газетою, книгою, радіо, кіно несе в найглухіші закутки нашої країни культуру й знання.

Жодна країна в світі не має такої мережі сільських кіно, як та, що її створила до Десятого Жовтня Україна. Тисяча кіноапаратів промінем своїм розтинають темряву нашого села. Тисяча цих могутніх носіїв культури працюють на селах, руйнуючи забобони й відкриваючи обрії. І навіть ця тисяча далеко не задовольняє тих вимог на кіно-апарат, що їх ставить село.

Так само зростає мережа кіно апаратів по робітничих клубах. І надалі розвій нашої кіно-мережі йтиме, головним чином, не по лінії зростання комерційних кіно-театрів центральних вулиць тіста, а по лінії сільських і робітничих кіно-встатковань, по лінії наближення кіно до широких трудящих мас.

Маючи міцну технічну базу, що ще зміцніє, коли з весни 28 року почне працювати могутня Київська кіно-фабрика, викрісталізовуючи кадри своїх кінематографістів, завойювавши радянського глядача, охоплюючи все ширші й ширші шари його, завойовуючи, продираючись через грати буржуазної цензури і перемагаючи двобої конкуренції, західнього робітничого глядача, український радянський фільм не може замкнутися в узьке коло лише національних тем. Виходячи з форм національних, він є чинником інтернаціональної культури трудящих, він є зброєю в їхніх руках.

Таким він народився і таким він житиме. Українське кіно мусить таки бути дійсною зброєю Жовтня. Це не тільки підсумок, але й лозунг, і в річницю Десятого Жовтня його треба повторити, як наказ.

Кіно. 1927. № 18(30). Жовтень. С. 6–7.

Д. Фельдман

ДЕСЯТЬ РОКІВ РАДЯНСЬКОГО КІНО

Кіно-виробництво в Росії набрало серйозних розмірів під час імперіалістичної війни. До війни російський ринок споживав, головним чином, імпортні, закордонні фільми.

Лише з початком імперіялістичної війни, коли блокада Росії стала на перешкоді до імпорту картин, повстало питання про російське кіно виробництво. Завдяки фільмовому голодові воно обіцяло добрі прибутки і кіно-митці кинулися робити картини.

За один лише 1915 рік виникло мало не 15 нових кіно-підприємств. Зрозуміло, що й до кіно-виробнитва ці лицарі принесли свої звичайні прийоми. Гасла наживи зробилися гаслами виробництва: театри міняли свій програм кожний тиждень і щоп'ятниці кіно-фабрика випускала нову картину. «У п'ятницю новий програм».

Загальний художній і виробничий склад робітників дореволюційної кінематографії відповідав цим гаслам.

Кінематографія в ту епоху «розквіту своєї туманної молодості» була ізольована від культурних кол дореволюційної художньої інтелігенції. Та сама інтелігенція, що скупчилася біля вогнищ нашої театральної культури, з призирством ставшийся до кіно, як до низького жанру мистецтва.

Не дивно, що за такого ставлення до кіно, туди йшли лише робітники, яким не пощастило в инших галузях мистецтва. Нездатні до будь-яких значних творчих зусиль професійні халтурники були покірними виконавцями волі тих, кому в «п'ятницю» потрібний був «новий програм»: Вони швидко набили руку на рукомислі і стали викінченими майстрами кінематографічного штампу.

Зрозуміло, що виробництво йшло повним ходом. Не минуло й року, як випуск російських картин досяг мало не 180 назв; протягом півроку був інсценізований цілий російський пісенник, на електричних рекламах кіно театрів завертілися крикливі: «…И все оплакано… осмеяно… забыто», або «Мой костер в тумане светит». Протягом одного або двох місяців народжувалися «зорі екрану», за кілька днів утворювалися неймовірні кар'єри Руничів[83], Полонських[84], Каралі та инш.

Золота пора грюндерства зробила все-ж таки і свою позитивну справу; кіно посіло якесь місце в житті старої Росії: вульгарне та вуличне, воно лізло у вічі, захоплювало своїм оживленням вулицю, наповнювало газету сенсаційною рекламою і в міру того, як голосніше лунала його нестримана пісня, воно неодмінно почало звертати на себе увагу суспільства й держави.

Вже з'явилися в кіно культурні й високо талановиті художники й серед них на першому місці кіно-режисер Бауер.

Бауер[85] ішов од кінематографічного матеріялу; він перший зрозумів ролю освітлення в кіно-з'йомці й старанно працював над ним, він ще до американців накреслив теорію кіно-монтажу, виявив низку кіно-акторів і поклав підвалини кінематографічної культури в старій Росії. Рання смерть Бауера перешкодила пишно розквітнути його талантові, але вже й та робота, що він и зробив, позначилася на кінематографічній ситуації. Кіно почало притягати до себе увагу дореволюційної художньої інтелігенції.

Одночасно з цим і державна влада починає ураховувати важливе значення кіно, як знаряддя політичної пропаганди. В газеті «Русское Слово» від 5–X–1916 року ми знаходимо таке повідомлення:

«В державних колах розробляється проект про будування державних кінематографів. Автори проекту виходять з тої думки, що права преса загублена для влади, як засіб політичної пропаганди, а урядова преса відограє нікчемну ролю. В проекті вказується, що кінематограф, якщо

83. *Рунич (Фрадкін) Осип Ілліч* (1889–1947) —актор. Працював в київському т-ре Н. Соловцова, МХТі. У кіно дебютував в 1915 році (Микола Ростов в фільмі «Війна і мир»). Працював в Т/Д «Д.І. Харитонов». До революції знявся в понад 33 ф. В 1919 — виїхав з Одеси на кінозйомки в Італію. У 1920 — переїхав до Берліна і активно знімався в німецькому кіно. У 1925 — вів педагогічну роботу в паризькій Навчальної кіностудії. У 1926 — повернувся на драматичну сцену, виступав у трупіризького Російського драм. т-ра. В кінці 1920-х — в Польщі був заарештований як «небажаний елемент» і вигнаний з країни. У 1939 — поїхав до Південної Африки, де виступав у трупі Єврейського Художнього т-ра і в інших антрепризах. — *Прим. упор.*

84. *Полонський Вітольд Альфонсович* (1879–1919) — актор. У кіно з 1915 року. У 1907 — закінчив драм. курси Московського театр. уч-ща. До 1916 — актор Малого т-ра. Один з найпопулярніших акторів дореволюційного кіно. Перша роль — князь Андрій («Наташа Ростова», 1915). Виконував, в основному, ролі великосвітських героїв-коханців. Помер в результаті отруєння недоброякісними продуктами. — *Прим. упор.*

85. *Бауер Євген Францевич* (1865–1917) — російський режисер німого кіно, театральний художник і сценарист. Його реж. роботи мали великий вплив на естетику російського кінематографу початку XX століття. — *Прим. упор.*

поставити його на широку ногу, влада могла-б використати і для прищеплення народові здорових політичних і соціальних поглядів».

В № 200 «Русских Ведомостей» ми читаємо, що «ухвалено її доклад міністра внутрішніх справ Протопопова про державну монополізацію кінематографії. При управлінні в справах друку утворено комісію під керівництвом Удінцова».

Революція перешкодила здійснити ці проекти перетворення кіно-виробництва ні царську рептилію, але саме з'явлення цих проектів свідчить, що російське кіно-виробництво набуло вже серйозної ваги в життю країни.

* * *

Блокада під час військового комунізму пройшла спустошливим вітром по кіно-виробництву. Фабрики були одрізані од сировини і позбавлені можливости працювати. Не було палива, робітники пішли в Червону армію… На фабриках залишилися самі вартові, що опалювали реквізитом величезні тимчасові пічки; а наші кіно-главки були безнапірними бюрократичними центрами, що коло них рештки спеціялістів грілися біля вогнища спогадів, а річні ревізії НКРСІ підкидали що місяця в це вогнищ купу нікому непотрібних паперів.

Коли нова економічна політика й одміна блокади Радянської Росії дозволили нарешті приступити до кіно-виробництва, довелося знов все відбудовувати. Кіно фабрики були напівзруйновані, частина освітлювального устаткування зникла зовсім, частина набула такого архаїчного вигляду, що зовсім не відповідав на вимоги нової кіно-техніки; більшість кращих спеціялістів емігрувала закордон. Радянське кіно-виробництво довелося не відбудовувати, а будувати з початку. Всі пам'ятають те почуття тяжкого розчарування, що його пережили радянські кіно-робітники, коли з'явилася перша московська художня кінокартина «Страна Солнцевеюшая». Правда, майже одночасно з цим переглядом восени 1922 р. нас порадувало «Сєвзапкіно» своїми «Чудотворцями»[86], а ВУФКУ показало картину «Привид бродить по Європі». Але й та наївна радість, тоді ми пережили піц час демонстрування цієї картини, була найкращим доказом обмеженоcти наших вимог та скромности наших наділі на розвиток радянського кіно-виробництва.

Фінансові труднощі нашої кінематографії ще сильніше поглибили тягар завдання відновити кіно-виробництво: вони вимагали великих оборотних коштів, вкладів на довгі місяці я може й роки, — наші-ж кіно-організації були бідні, як церковні миші.

Не випадково першими вступили на шлях виробництва дві найбагатіші кіно-організації ВУФКУ та Севзапкіно, як могли добувати оборотні кошти із своєї величезної сітки кінотеатрів.

Поворотний момент в історії кіно-виробництва починається після відомої резолюції XIII з'їзду партії в справах кіно.

З 1923 року починається той гарячковий період будівництві радянського кіно-виробництва, що привів його до блискучих перемог 1926 року.

За цей рік технічно перебудовано наші кіно-фабрики. Московські фабрики Держкіно, Ленінградська фабрика Севзапкіно, Одеська та Ялтинська фабрики ВУФКУ, Тифліська фабрика Держкінпрому Грузії, Московська фабрика Межрабпом-Руси мовною ходою перебудовують своє освітлювальне устаткування за останнім словом європейської техніки.

Але-ж поруч з тим, перед нами стояли величезні труднощі перш за все, ідеологічного порядку. Радянському кіно-виробництву довелося йти зовсім новим репертуарним шляхом; йому довелося утворювати зовсім новий сценарний матеріял, відповідно до того ідеологічного перелому, що стався в масах разом з революцією. Якщо до цього додати, що нашій кіно-промисловості

86. «Чудотворець» (1922, реж. О. Пантелеєв). — *Прим. упор.*

доводилося працювати за майже цілковитої відсутности радянської літератури, то стануть зрозумілими труднощі, що їх доводилося і доводиться ще й тепер перемагати. Але новий зміст вимагає нових форм, а нові форми — нових творців.

На честь нашої державної кінематографії треба сказати, що вона досить рішуче стала на цей шлях.

ВУФКУ, Севзапкіно та Держкіно йшли шляхом шукання нових форм, нових ідеологічних мотивів, нових творів у кіно. На фабриках Держкіно народились і зформувались такі майстрі, як Айзенштейн[87], Александров[88], Кулешов[89], Пудовкін[90], Роом[91], Тісе; на фабриках ВУФКУ — Довженко, Лопатинський, Гричер[92], Демуцький[93]; Севзапкіно висунуло — «Фексів»[94]; за цими

87. *Ейзенштейн Сергій Михайлович* (1898–1948) — російський режисер театру і кіно, художник, сценарист, теоретик мистецтва, педагог. Засл. діяч мист. РРФСР (1935). Л-т двох Ст. пр. (1941, 1946). Професор ВДІКу. Доктор мист. (1939), автор фундаментальних праць з теорії кінематографа. — *Прим. упор.*

88. *Александров (справжнє прізвище — Мормоненко) Григорій Васильович* (1903–1983) — кінорежисер і сценарист. Нар. артист СРСР (1948). Творчу діяльність в кіно почав 1924. Як співреж. брав участь у постановці фільмів С. Ейзенштейна «Страйк» (1924), «Броненосець "Потьомкін"» (1925), «Жовтень» (1927). У 1934 — пост. першу радянську муз. Ком. «Веселі хлоп'ята». — *Прим. упор.*

89. *Кулешов Лев Володимирович* (1899–1970) — кінорежисер, актор і сценарист, теоретик кіно, один із засновників і перших педагогів ВДІКу. Засл. діяч мист. РРФСР (1935), доктор мистецтвознавства (1946), нар. арт. РРФСР (1969). Був одним з піонерів радянського і світового кіномистецтва, відіграв велику роль в дослідженні специфіки кіномистецтва, в розвитку кіномови, монтажу, технології зйомок. З 1944 — займався головним чином педагогічною роботою у ВДІКу (професор з 1939, керував режисерською майстернею). — *Прим. упор.*

90. *Пудовкін Всеволод Іларіонович* (1893–1953) — режисер, актор, сценарист. Л-т Ст. пр. (1941, 1947, 1951); Нар. арт. СРСР (1948). У 1914 — закінчив відділення. природничих наук фізико-математичного ф-ту МДУ. Брав участь у першій світовій війні, був у полоні. З 1919 — хімік московського заводу ФОСГЕН № 1 і студент маст. В. Гардіна в Госкіношколе. Під час навчання брав участь у створенні перших радянських ф. З 1924 — реж. к/ст «Межрабпомфільм». З 1936 — реж. к/ст «Мосфільм». Автор теоретичних робіт в галузі кінематографа. — *Прим. упор.*

91. *Роом Абрам Матвійович* (1894–1977) — режисер, сценарист, актор, педагог. Л-т. Держ. пр. СРСР (1946, 1949); Нар. арт. РРФСР (1965). У 1914–1917 — навчався в Петроград. психо-неврологічному інституті, в 1917–1922 — на медичному ф-ті Саратовського ун-ту. Паралельно працював в відд. мистецтв викладачем і ректором Вищих маст. театр. мистецтва, реж. т-рів. З 1923 — реж. т-ра Революції в Москві, реж. і педагог Вищої педагогічної шк. ВЦВК в Москві. У 1925–1934 — педагог ВДІКу, доцент. З 1924 — реж. к/фабр «Держкіно», «Совкіно», «Сюзкіно». З 1936 — реж. к/ст «Українфільм», з 1940 — «Мосфільм». — *Прим. упор.*

92. *Гричер-Чериковер (Червінський) Григорій Зіновійович* (1883–1945) — український режисер, сценарист. У 1922–1923 — навчався на приватних курсах Б. Чайковського. В кіно з 1924 р. Починав як сцен. на к/фабр. «Держкіно», де в 1925 — в співдружності з іншими авт. написав два сцен. З 1925 – на Одеській, а потім на Київській к/фабр. Пост. ф-ми: «Блукаючі зорі», «Підозрілий вантаж» (1926), «Сорочинский ярмарок» (1927), «Напередодні», «Крізь сльози» (1928), «Квартали передмістя» (1930), «Кришталевий палац» (1934) та ін. — *Прим. упор.*

93. Демуцький Данило Порфирович (1893–1954) — український оператор. Засл. діяч мист. Узбецької РСР (1944); Л-т Держ. пр. СРСР (1952); Засл. діяч мист. УРСР (1954). В 1917 — закінчив Київський ун-т. Був членом київського тов. «Дагер». Працював фотографом. У 1921–1925 — зав. Фотолаб. при Музеї антропології та етнографії ВУАН, Всеукраїнського істор. музею і т-ра «Березіль». В 1925 — зав. фотоцеху ВУФКУ. З 1926 — опер. Одеській, а з 1.05.1929 — Київської к/фабр. Основні ф. створив з реж. Г. Стабовим і О. Довженко. 19.10.1934 незаконно заарештований в Києві. 14.04.1935 звільнений. На наступний день йому оголосили постанову НКВС, згідно з якою йому «як соціально небезпечному елементові» заборонено «проживання в 15-ти пунктах СРСР терміном на три р.». У 1935–1937 — працював на Ташкентській ст. кінохрон. В січні 1938 — знову незаконно заарештований — «по маячним показанням хлопчика, визнаного згодом експертизою психічно ненормальним». Звільнений 1.06.1939. Після 1946 — опер. на Київській к/ст. — *Прим. упор.*

94. «ФЕКС» (Фабрика ексцентричного актора) була заснована Г. Козинцевим і Л. Траубергом в 1921 р. в Петрограді. Тут навчали майстерності молодих акт. і ставили вистави («Одруження», 1922, «Внешторг на Ейфелевій вежі», 1923). У складі групи працювали відомі в подальшому театр. діячі Г. Крижицький, С. Мартінсон, Ф. Кнорре З. Тарховська. З 1924 — творчий колектив функціонував як майст. к/інофабр «Севзапкіно» (згодом — «Ленфільм»). Шк. майстерності ФЕКС пройшли багато прославлених діячів кіно. Постійними учасниками кінопроектів стали художник-постановник Є. Еней і кінооператор А. Москвін. Кіномайстерня діяла до 1926 р. — *Прим. упор.*

прізвищами йде низка инших здібних та вже пройнятих кіно-культурою робітників: Барнет[95], Оболонський, Комаров, Рошаль[96], Петров та инші.

Твори цих майстрів проклали нам шлях в закордонні країни.

Якщо успіх «Полікушки» пояснюється в значній мірі захопленням закордонної публіки «развесистой клюквой», то після з'явлення творів цих майстрів закордонна преса вже говорить про високу технічну якість наших картин та про нові художні шляхи, що їх відкрили наші майстрі. Величезну частину успіху наших картин, як в межах Союзу, так і закордоном, треба, звичайно, віднести на рахунок їхньої ідеологічної свіжости.

Але-ж не можна сказати, щоб в цьому напрямкові радянське кіно не робило серйозних та грубих помилок. Наступ на репертуар часто був занадто поспішний, прийоми, що за їх допомогою намагалися в нас розгорнути на екрані найскладніші питання сучасности, були часом занадто примітивні і загрожували скомпрометувати саму ідею репертуарного оновлення.

Таким чином, завдяки внутрішній своїй діялектиці, ті труднощі ідеологічного порядку, що ми з ними зустрілися, в міру своїх перемог обернулися на знаряддя нашого успіху. А успіхи наші надзвичайні, як на внутрішньому, так і на зовнішньому фронті. Наші картини задовольняють уже на 50% потреби союзного ринку; наші фільми мають тираж у два рази більший од закордонних; виробництво наши к кіно-картин зробило величезні успіхи: за три роки кількість випущеного негативу художньої продукції збільшилася на 450%. До цього зріст кількости позитивів метражу в 4 рази обігнав зріст кількости негативів та всього негативного метражу. Це визначає, що наше кіно-виробництво публікує не лише статистику кількости, але й статику якости.

Наші кіно-картини прорвали митні кордони найбільш передових закордонних країн. В 1926 році ми зайняли друге місце (після С. Ш. Півн. Америки), що до експорту до Німеччини друкованого негативу (тобто кіно-картин).

Закордонна публіка й критика з захопленням приймають наші картини. «Радянська Росія», пише «Берлінер Тагеблат» — має ще одну перемогу. Тепер ми вже знаємо, що «Потьомкін»[97] не єдине випадково-щасливе явище. Протягом двох або трьох років ці російські кіно-майстрі на десятиріччя обігнали кіно-розвиток Заходу…

Проглядаючи пройдений шлях, ми маємо всі підстави не тільки пишатися наслідками наших досягнень, але й бадьоро думати про майбутнє.

Кіно. 1927. № 19/20(31/32). Жовтень. С. 2–3.

---

95. *Барнет Борис Васильович* (1902–1965) — режисер, актор і сценарист. Заслужений артист РРФСР (1935). Засл. діяч мист. Української РСР (1951). Л-т Ст. пр. (1948). — *Прим. упор.*

96. *Рошаль Григорій Львович* (1898–1983) — режисер, сценарист. Л-т. Держ. пр. СРСР (1950, 1951); Нар. арт. СРСР (1967). У 1921–1923 — навчався в Вищих реж. маст. В. Мейерхольда. У 1918–1919 — співробітник Наркомосу України і Криму, з 1919 — інструктор Наркомосу Азербайджану, зав. худ.-сприймали. частиною дитячого містечка в Желєзноводську. З 1923 — театр. реж., з 1925 — реж. 3-й фабр. «Держкіно», к/ст «Белгоскіно», «Межрабпомфільм», ВУФКУ. З 1931 — реж. к/ст «Мосфільм», в 1947–1954 — к/ст «Ленфільм». — *Прим. упор.*

97. «Панцерник "Потьомкін"» (1926, реж. С. Ейзенштейн). — *Прим. упор.*

М. Ятко[98]

З ІСТОРІЇ

Тридцятилітнє існування кіно — героїчна епопея боротьби молодого мистецтва за свою самостійну акцію, за своє визнання в колах споживачів мистецтва.

Хай досі точаться суперечки навколо допущення кіно до академії, хай досі не знайдено «наліпки», щоб нею прикрасити кіно на поличці «красних мистецтв», хай досі кіно переживає періоди занепаду та ідеологічних і формальних блукань, явищ «атавізму» (назад, до джерел!), проте найбільший відсоток споживачів з усіх мистецтв має саме кіно, завоювавши чи не найбільшу ділянку радянської культури.

Українська кінематографія народилася вкупі з Жовтнем, вкупі з Жовтнем вона розвивалася й квітнула. Українську кінематографію не можна розглядати поза Жовтнем…

Та це твердження не буде зовсім вірним, коли не зробити екскурсу в минуле й не пошукати там слідів «українського», кіно.

А сліди, безперечно, є…

Порівняймо (взагалі незрівняне) кіно й театр.

Адже театр український пройшов великий шлях еволюції й революційних проявів окремих майстрів, щоб дійти ясно визначеної культурницької лінії та формальних засобів.

Почавши з чисто громадської мети — боротьби за українську культуру, театр український перевівся був на плекання вишиваної, широкоштанної, «малоросєйської», гопачної екзотики, що імпонувала цілком смакові міщанина й не викликала на себе підозрінь та гонитви з боку царського уряду. Таким залишився театр подекуди й досі в вигляді «русько-малоруських» труп, що за проводом нездатних халтурників, різних Паньків, отаборились по містечках Росії.

Перейнявши од театру та почасти од літератури, що, з легкої руки Миколи Гоголя, мала улюбленим коньком сюжетним «дражнити хохла», кіно й собі вдягло широкі шаровари, оперезалося квітчастим поясом і заллялося горілкою…

Історія постачає нам цікаві епізоди, курйози й анекдоти…

Одного разу, копаючись в архіві фільмотеки, натрапив я на цікаві кадри, вони переконали мене, що «українська» кінематографія займала почесне місце в виробах «южно-руських» кіно-продуцентів. Що инше, як не спроба створити «щирий національн.» фільм, оці запашні глибокодумні кадри під зворушливою назвою: «Цыганка Груня» Зміст цього «вельми комі чеського» фільму такий: Циган з циганкою умовляються ограбувати волосного писаря. Циганка приманює писаря «під сосонку» в самий патетичний момент приходить циган з ломакою й виконує свій намір…

Фільм був зо всіх боків пригнаний під смак невибагливої публіки.

По-перше недовгий, — всього 310 метрів.

98. *Ятко (Ятченко) Микола Михайлович* (1903–1968) письменник, сценарист. Навчався в Ін-ті народної освіти і в театр. ст. У 1924 — закінчив Одеський кінотехнікум (ГТК ВУФКУ). Публікувався з 1919 р. Виступав в газ. «Кіно», був ред.-стажистом ВУФКУ в Києві, працював на Одеській к/фабр, виконував обов'язки секр. багатотиражної газ. «За більшовицький фільм», секр. журн. «Радянське кіно» (1937–1939). Авт. сцен.: «За монастирською стіною» (1928, у співавт.), «Вогняна помста» (1930), «Вовчий хутір» (1931), «Свято Унірі» (1932) та ін. — *Прим. упор.*

По-друге — не дратував очей частою зміною планів, декорацій і натури, бо весь він був знятий з однієї однісінької точки (!), і втрете, він був… Музично-вокальним, що було дуже «модно» в 1914 році.

Ще й до цього шедевру існували «українські» фільми з «українськими» темами, з справжніми стовідсотковими «українцями» в них, з варенухою й ковбасою…

1911 рік. «Южно-русское» (навіть територіяльно українське!) бюро «Художество» випускає фільми: «Наталка Полтавка»[99] за Котляревським — 275 метрів, «Мати-наймичка» — 365 метрів. Відомий кіно-підприємець Дранков[100] випускає «Богдана Хмельницького»[101] — 355 метрів, «Запорожець за Дунаєм» — 210 м.

Славнозвісний «трансформатор» Олексієнко дуже вдало гастролював на Україні з своїм кіно-водевілем «Як вони женихалися»[102]…

1912 рік. Фабрика «Родина» — за керівництвом Сахненка випускає «Любовь Андрея»[103] — шматок із «Тараса Бульби», та «Запорожскую Сечь» — 350 м.

Фабрика Рейнгарта того-ж 1912 року випускає «Жидівку-вихрестку»[104] на сюжет відомої театральної п’єси. Ставив її режисер Кривцов, серед акторів — живі й досі Горичева,[105] Шатерникова, Уварова.

1913 року Ханжонков[106] випустив: «Страшную месть»[107] за Гоголем, — 1 500 метрів та «Ночь под рождество»[108] за тим-же Гоголем 1 155 м.

Навіть з того, що я перерахував (звичайно, це ще на все) бачимо, як різноманітно зафіксовано в кіно Україну гопачну, Україну галушечну, Україну широкоштанну…

І хто-б міг подумати, що тепер, в наші дні, ми знов вертаємось до «почесного малороса» — Гоголя, конкуруємо з Ханжонковим, Дранковим і всілякими «художествами», випускаючи

99. «Наталка-Полтавка» (191, реж. Д. Сахненко). — *Прим. упор.*

100. *Дранков Олександр Осипович (Абрам Йосипович)* (1886–1949) — кінопродюсер, фотограф, кінооператор, режисер. Придворний фотограф, хронікер. Заснував в Петербурзі першу російську к/фабр. Як опер. до революції зняв більше 100 хр. і вид. стрічок. В історію кіно увійшов як творець першого російського ігр. ф. «Стенька Разін». У 1907 — в Петербурзі, разом зі своїм братом відкрив першу в Росії фабрику з вироблення кінематографічних стрічок. У 1918–1920 — жив в Києві і Ялті, потім у Константинополі, звідки виїхав до Америки. Після невдалої спроби утвердитися в Голлівуді відкрив кафе в містечку Венісі (Каліфорнія), через деякий час оселився в Сан-Франциско, де до кінця своїх днів служив у власній компанії «Фототон сервіс». Похований в Колме (передмістя Сан-Франциско, Каліфорнія). До революції фінансував виробництво більше 220 ф. — *Прим. упор.*

101. «Богдан Хмельницький» (1910, реж. М. Черневський). — *Прим. упор.*

102. «Як вони женихалися, або Три кохання в мішках» (1909, реж. О. Олексєєнко). — *Прим. упор.*

103. «Любов Андрія» (1912, реж. Д. Сахненко). — *Прим. упор.*

104. «Жидівка-вихрестка» (1912, реж. В. Кривцов). — *Прим. упор.*

105. *Горічева (Казалжієва, по чоловікові Квік) Марія Матвіївна* (1887–1967) — актриса. Закінчила Петерб. курси драм. мистецтва. Працювала в провінції в трупі бр. Адельгейм в моск. т-ре Корша. У кіно — з 1912 року. Працювала на ст. А. Талдикін, О. Дранкова, Р. Перського, Д. Харитонова. Знялась у понад. 50 ф. — *Прим. упор.*

106. *Ханжонков Олександр Олексійович* (1877–1945) — кінопродюсер, кінопрокатник, сценарист, режисер. У 1896 — закінчив Новочеркаське юнкерське уч-ще. У 1906 — заснувавши перше російське кінематографічне підприємство з продажу зарубіжних ф., як представник фірми «Бр. Пате», в 1907 — переходить до виробництва російських ф. У 1911 — організував А/Т «О. Ханжонков і К°», побудував перше в Росії кіноательє. У Ханжонкова починали свій творчий шлях реж.: П. Чардинін, Є. Бауер, Л. Кулешов; акт.: І. Мозжухін, В. Холодна, В. Полонський; опер.: Б. Завелєв, О. Рилло і перший аніматор В. Старевич. Разом з О. Ханжонковою (під спільним псевдонімом — Анталек) написав ряд сцен. У 1919–1924 — в еміграції. У 1924 — консультант виробничого відд. «Держкіно», з 1925 — зав. виробництвом «Пролеткіно». У 1926 — заарештований у «справі кіно», засуджений до шести місяців позбавлення волі, але був амністований Президією ВЦВК разом з інш. підсудними. До революції фінансував виробництво більше 420 ф. — *Прим. упор.*

107. «Страшна помста» (1912, реж. В. Старевич). — *Прим. упор.*

108. «Ніч під різдво» (1912, реж. В. Старевич). — *Прим. упор.*

«Сорочинський ярмарок»[109] та «Черевики»[110], що вже були використані тим-же Ханжонковим на всі їх 1 155 метрів!

Зроблену помилку треба виправити. Громадськість вже засудила ці екскурсії в Ханжонковщину, й треба назавжди покінчити з ним, свідомо поставши собі за мету:

Через національну культуру, до культури майбутнього — соціалізму.

Кіно. 1927. № 18(30). Жовтень. С. 17.

А. Приходько[111]

УКРАЇНСЬКІ КЛАСИКИ НА ЕКРАНІ

Кіно-фільм, як і літературний твір, є відзеркалений згусток життя. Успіх і ефективність кожного кіно-фільму в значній мірі залежить від сюжету фільму, від сюжетної композиції, від того, в якій мірі фабула захоплює глядача, тримає його інтерес і зацікавленість в напрудженому безупинному чеканні. Цьому сприяє яркість та закінченість типів героїв, що взяті з суспільного життя людей і художньо змальовані біт і тої або иншої літературної композиції.

Кожний кіно-фільм народжується з літературної своєї форми, з кіно-сценарія. Цей останній становить канву й динаміку зорових образів, форм, барв, ліній і т. ін. Режисер на основі кіно-сценарія своїм творчим надхненням, винаходами, ініціятивою, багацтвом художньої фантазії, оживлює мертву схему, обарвлює, оздоблює і перетворює її н своєрідний літературно-зоровий твір, скомпонований в динаміці образів та фотографій нашого життя і побуту.

Сценарії і особливо, так званий, робочий сценарій, як художньо-літературний витвір, звичайно буває слабший за инші форми літератури, бо він має призначення перейти і жити в иншій формації в кіно-фільмі.

З цього погляду література і особливо художня набуває вельми серйозного значення для кіно. Твори видатних письменників, класиків і сучасників, що змальовують широкий діяпазон життя в усій його многогранності й глибині: з боротьбою, зі страстями, з соціальними та філософськими концепціями, для кіносценаріїв і кінофільмів становлять першорядний матеріял.

Європейська кінематографія вже давно зробила об'єктом своєї уваги і використовування твори геніїв художнього слова. Всі видатні твори світових письменників (Шекспір, Віктор Гюго, Гете і т. ін. і т. ін.) вже демонструються на всіх екранах світу, їх пізнають мільйони широких мас, на них виховують вони своє світорозуміння та підносять свій культурний рівень свідомості.

Наша радянська кінематографія і зокрема українська надто мало використовує для екрану класиків і сучасників красного письменства. І це не добре, бо для популяризації того чи иншого класичного твору кіно-екран є найкраще знаряддя. Демонстрування на кіно-екрані літературного твору цінне і тим, що екран є приступним для розуміння всім і навіть неписьменним.

109. «Сорочинський ярморок» (1927, реж. Г. Грічер-Черіковер). — *Прим. упор.*

110. «Черевики» (1927, реж. П. Чардинін). — *Прим. упор.*

111. *Приходько Антон Терентійович* (1891–1938) — український радянський державний діяч. Постійний представник УСРР при Уряді СРСР. Член ВУЦВК (всі скликання, за винятком двох, до X-го включно. У 1926 –1927 — заст. Наркома освіти. У 1930–1931 — відп. ред. журн. «Вісник радянської юстиції», у 1931–1933 — відп. ред. журн. «Революційне право». Був репресований. — *Прим. упор.*

Для України, де йде творення й піднесення українського культурного процесу і переведення компартією політики українізації, справа популяризації видатних українських письменників, то їх твори довгий час лежали в підпіллі національного імператорською гніту, набирає бойовою ii актуального культурно-політичною значення… А тим часом зроблено в цьому напрямку ніс досить мало. Власне, на Україні лише почали для кіно-фільмів брати сюжети з класичної і сучасної української літератури. До цього часу маємо кілька таких фільмів: «Борислав сміється» за І. Франком, «Бурлачка» за Нечуєм Левицьким, «Тарас Трясило»[112], «Сорочинський ярмарок» за М. Гоголем. Можна сказати, що українська література ще кіно-екрану не зазнала. І це наша прогалина, яку треба поповнити, виправити.

Для чужинця і сторонньої для української культури людини може часом скластись помилкове враження, що Україна взагалі має вельми обмежені літературні надбання. А в дійсності показати культурному світу ми вже можемо і мусимо цілу плеяду славетних імен і їхніх творів.

І насамперед потрібно ознайомити наших робітників і селян з історичними культурними нагромадженнями української літератури.

Наша культура і література, маючи корні в далекому минулому історії, і в добу свого національної о пригнічення замерзлим темпом, але розквітала під мурами царської культурної в'язниці.

Цілком зрозуміло, що вона заховала класові та національні ознаки боротьби за своє існування.

А нині в умовах радянської дійсности література становить зброю ідеологічного і культурного виховання трудящих.

Від нашої класичної літератури, що є невичерпаною скарбницею художньої творчости яскравих образів пережитої боротьби, ми повинні взяти для екрану все те, що сприятиме пізнанню класового побуту і змагань до визволення в минулому і великому сучасному. Скарби наші багаті й ще невичерпані. Кіноекран для пропаганди і пізнання художньої літератури ще невикористаний. І в цьому полягає одно із найважливіших завдань нашої кінематографії.

Зважаючи на те, що редакція одержала кілька статей про українських класиків на екрані, — редакція вважає за потрібне розпочати дискусію з приводу цієї теми. Вміщаючи статті заступника Наркомосвіти тов. А. Приходько та Т. Бажана, редакція просить відгукнуться на них.

Кіно. 1928. № 1(37). Січень. С. 3.

М. Бажан

КІНОФІКОВАНІ КЛАСИКИ

Класики на екрані? Зафільмована українська класична література? Так, шановні читачі знають, що імена Франка, Коцюбинського, Нечуя-Левицького о не раз мерехтіли вже перед ними на екрані темного кіпо-театру. «Микола Джеря», «Борислав сміється», «Бурлачка» — адже це не тільки фільм, але й книжка, давно знайома, давно шанована книжка.

112. «Тарас Трясило» (1926, реж. П. Чардинін). — *Прим. упор.*

Проте заголовок цих нотаток: «Класики на екрані» — досить ризикований, і правди в ньому дуже мало. Вірніший заголовок був-би — «Що лишилося від класиків на екрані».

Бо виявляється, що Вербівському нетязі, Миколі Джері, дуже важко, не змінившись самому мало що не від тімени до п'яті перейти довгенький шлях з сторінок книжки до білого полотна екрану.

Не думаю, щоб кінематографія з своєї лихої волі зміняла ампутувала, перероблювала класичні твори. Можливо, що якісь незмінні й суворі закони цього мистецтва примушують творців його до таких «блюзнірських» актів? Можливо, що, не зважаючи на всю повагу її пошану творця-фільмаря до того чи иншого творця, до його слів, до його прагнень, до його роботи, він не може не зміняти його?

Чи це дійсно так?

Література, навіть малярство й архітектура — знають лише індивідуальний творчий акт. В руках письменника — перо, перед ним — папір, вірне, слухняне н випробуване знаряддя, і задум його, письменницька ідея не знає багатьох перешкод, що заважали-б їй знайти певний і достотний свій еквівалент в матеріялі слова, фарби, каменя. Коли ми її не маємо в конкретному творі літератури абсолютної копії творчої ідеї, то в усякому разі маємо більш чи менш точне, відносне відбиття її.

Перемагаючи лише себе, свою психічну інерцію, і перемагаючи матеріял, що вже віки виробили традицію й прийоми його переможення, літератор виступає, як індивідуальний творець, що відповідальність за твір падає на нього самого.

Діяметрально протилежне становище ми маємо в кінематографії. Творчий процес не знає центральної особи. Якщо найбільш, гак-би мовити, відповідальна й чинна особа в ньому — режисер, режисер-монтажер, то не лише тому, що він стоїть на останньому місці в кінематографічному процесі, що він останній і в останнє формує кіно-твір.

Але хіба можна назвати його творцем фільму? Не згадуючи про винятки, коли одна особа заміняв собою кількох осіб (сценариста, режисера, актора чи оператора), загалом можна сказати, що ні сценариста, ні режисера назвати головним творцем фільму аніяк не можна.

Путь задуму, першого задуму кіно-твору, що є основою майбутнього фільму, складний і поплутаний.

Але він ще ускладнюється, коли замість оригінальної темп сценарист бере за основу будь-який літературний матеріял.

На його оформлення впливають не лише творчі акти кожного індивіда, що бере участь у виробі цього колективного продукту, але й органи контролю, регулювання та редагування (редакторат, репертком, правління кіно-організації), а до того ще й той матеріял, що через нього дайна тема реалізується (актори, декорації, освітлення, лабораторія).

Звичайно, терплять од нього найбільше сценаристи. їхній лемент — звичайна річ для нашого виробництва. Лементу-ж тих письменників, що їхні твори фільмується, не чути лише через те, що вони абсолютно всякої змоги позбавлені такий лемент здіймати. Хіба що на спіритичних сеансах можна від цих небіжчиків довідатися про їхню думку про свої зафільмовані твори

Але й від них годі сподіватися на об'єктивність. Істина бо проста жоден літературний твір, коли його переносять на екран, не може не відбути цілої низки змін, переробок, перетрактувань то-що. Па жаль, і найкласичніший твір нашої літератури підлягає ньому закону.

На жаль? Так, на жаль.

Українська кінематографія вже не раз користала з скарбів нашої літератури. Вона вбачала в ньому подвійну користь: по-перше нібито виконувала почесне завдання перенести їх на екран,

показати їх тому багатомільйоновому глядачеві, що відвідує наші кіно-театри; по-друге — шукаючи виходу з перманентної своєї сценарної кризи, вона гадала, що українська класична література може їй стати на пригоді при її дуже й дуже скрутному становищі зі сценаріями.

Як бачимо — перше завдання виконати точно, або, як то кажуть, на всі 100%, вона не може. Вся її мистецька природа, всі ті закони її внутрішні, всі її специфічні прийоми оформлення як літературного (сюжет, фабула), так і образового (пейзаж, психологічна акція) матеріялу суперечать цьому.

Адже зфотографована література, як і зфотографований театр, не є кінематографія. Ми не кажемо вже про ті вимоги сучасної активної ідеологічної цінности фільму, що також спричиняються до великих, часом, і значних змін в будові певного літературною твору.

Саме ці вимоги і роблять дуже сумнівним оте, що класична література українська може допомогти нашій кінематографії вибратися із глухого зазубня сценарної кризи.

Певного, іменно певного виходу, гарантованого виходу з цього зазубня навіть і ампутована, перероблена, кінофікована українська класична література дати не може.

Спроби кінофікації українських класиків довели, що фільми, зроблені за їхніми творами, виглядають цілком і сторичними фільмами і що використовується з класичного твору в фільмі найбільше історично-побутовий матеріял, що вкладається потім у цілком инші иноді фабульні форми. Фільм «Василина», що зроблений за повістю І. Нечуя-Левицького «Бурлачка», є яскравий доказ тому.

Фабульних змін в зафільмованому творі зазнає найбільше кінець. Так і «Микола Джеря» й «Навздогін за долею» й особливо «Василина» — розв'язка їхньої дії цілком инша, ніж розв'язка Спричинилися до цього моменти ідеологічного порядку.

На прикладі «Миколи Джері» це яскраво видно. Ідилічний кінець цієї повісти Нечуя-Левицького, примирення старого Миколи зі світом, тихенька пасіка й любі розмови, таке перередження бунтаря й протестанта — для наймасовішого, найвпливовішого мистецтва кінематографії, що й не має часом змоги в незначному метражі свого фільму виявити весь шлях цього бунтаря до тихенької пасіки, кінець абсолютно не можливий, і то не лише з мотивів ідеологічних, але й мотивів художніх. Адже ця ідилія зводить на нівець у психіці глядача всю ту боротьбу, ерці героя за свою правду, що пройшла через глядача на екрані.

Цілком зрозуміло, що дія фільму розв'язалася по иншому: закутого в колодки Миколу везуть у рідну Вербівку. Хоч це й не показано, але глядач знає, що цьому Миколі не солодко доведеться.

Екран не має змоги показати, як монолітний бунтар перетворюється на лагідного, доброзичливого дідка.

Кінець бунтаря — це й є кінець фільму про бунтаря.

Так само, як постраждала повість «Микола Джеря», де крім кінця є ще й инші грунтовні зміни, що пояснюються потребою напружити, динамізувати поважний оповідальний темп повісти (пожежа плавнів, хоча-б), страждають і инші твори наших класиків.

І страждатимуть.

Це не садизм кінематографістів, і не спеціяльно виготуване для літератури Прокрустове ложе. Просто ложе кінематографії відмінне від ложа літератури, і на нього лягати треба инакше, ніж лягають у звичне й тепле ложе літератури.

Не шкода, що переробляють твори класиків. Шкода, що переробки ці бувають погані, що ми маємо часто-густо просто погану кінематографію. Але війна за добру кінематографію — це не тема наших нотаток.

Ясно одне: і класики взагалі, а класики українські особливо (бо класична література українська не знає такої високої культури фабули, як от, наприклад, французька) багато терплять од цієї колективної мистецтво техніки, що зветься кінематографією.

Перейти з поля одного мистецтва до поля иншого, де-в-чім навіть протилежного першому, — це значить дещо загубити, але й дещо придбати. Безумовно, придбати можна лише тоді, коли кінематографія є мистецькою кінематографією, а не накручуванням плівки.

Кіно. 1928. № 1(37). Січень. С. 4–5.

Л. Чернов[113]

КРІПАЦТВО НА УКРАЇНСЬКОМУ ЕКРАНІ

Це було влітку 1925 року.

Я допіру повернувся на Україну після довгої мандрівки по тропічних країнах. Два з половиною роки я був одірваний від культурного українського життя.

Ще на Далекому Сході до нас доносились чутки про розквіт і великі виробничі перспективи української кінематографії.

Українське кіно виходить, нарешті, на широкий шлях. І тематично, і формально воно наближається до широких мас. Кіно-керовники зрозуміли, нарешті, незрівняну вагу кіно, як художнього політ- і культ-освітника українського радянського суспільства, що зростає.

Саме в цей час у ведмежій провінції довелося нам побачити «останній бойовик» ВУФКУ «Укразія».

І ми були геть чисто розчаровані.

Розмови про політ- і культ-освітника лишилися солоденькими розмовами.

З екрану на нас глянуло гладке підсолодженого псевдо-революційною ханжонківщиною.

Це був справжній апотеоз суто-комерційного підходу до справи.

Кіно-чиновники й кабінетні специ, переклавши українською мовою руські написи, «преподнесли» нам разом а «Укразією» зайвий доказ абсолютного нерозуміння завдань радянського кіно.

Вони не розуміли, або не хотіли розуміти, що розважати «почтеннейшую публику» псевдо-революційним детективом — це значить іти лінією найменшого опору, що може загнати наше кіно у глухий кут. (Таку ж помилку пізніше зробило руське кіно — згадайте хоча б отой славнозвісний «Міс Менд»[114]).

Зрозуміла річ, що гола агітка зараз не тільки не потрібна, але навіть шкідлива,

Соціяльна, як і всяка інша ідея тоді тільки «дійде»до глядача,тільки тоді зворушить його й увійде в його свідомість, коли її, цю ідею, втілено у справжньому мистецькому творі. І що з цього боку особливо важливе — це наше минуле з погляду сучасного свідомого пролетаря.

113. *Чернов (справжнє прізвище — Малошійченко) Леонід Кіндратович* (1899–1933) — український поет, прозаїк. Член літ. групи «Авангард». Працював актором, організатором т-ру, дипломатом, журналістом, друкувався також у журн. «Літературний ярмарок», «Пролітфронт», «Культробітник». — *Прим. упор.*

114. «Міс Менд» (1926, реж.: Ф. Оцеп, Б. Барнет). — *Прим. упор.*

Наша історія — це невичерпане джерело кіно-тем: скільки гострих, пекучих соціяльних конфліктів, які захоплюючі моменти визвольної боротьби, масових зрушень, перемог і поразок — тяжких, але потрібних «уроків» дальшого революційного поступу, звертаючи погляд назад, у наше минуле, ми не можемо не спинити уваги на найтемнішій добі нашої історії — кріпацтві.

Наше кіно не може пройти мимо визвольних соціяльних зрушень, нечуваних в історії страждань поневоленого народу. Кіно-робітники повинні вивчити й відбити на екрані чорну добу.

Це потрібує великої й упертої праці, але ж ми маємо чудовий художній матеріал, що дав міцні підвалини для того — це твори українських класиків.

«Микола Джеря» за Нечуєм-Левицьким — є одна з перших спроб.

Найцінніше в цьому фільмі — це правдивий образ важкого, гнітючого кріпацького побуту, на якому такою виправданою й зрозумілою здається особиста трагедія Миколи.

В селі Вербівці — весілля.

Молодий кріпак Микола Джеря справляє одружіння з коханою дівчиною Немидорою. Річкою ллється горілка, буяють п'яні веселощі, — тут режисерові пощастило вдало підкреслити невилазні злидні, безвихідність, безпросвітню темряву тодішнього кріпацького життя.

Літній селянин пропиває все, до останньої нитки, — і логічно це здається цілком виправданим: напівзвірячий побут, темрява, постійні злидні, безнадійність: людина шукає забуття в горілці.

Панське право, якась важка гнітюча рука висить навіть над цією ніччю: панський осавул розганяє весілля — вранці треба молотити панський хліб.

Ранком, під загрозою батогів панських посіпак, молотять селяни чужий хліб. Тут трапилось лихо: вийшов пан подивитись на кріпацьку працю, за паном — його улюблені, відгодовані собаки.

У Миколи Джері зірвався ціп і випадково влучив у панського собаку.

Пан у гніві.

Якийсь нікчемний брудний холоп смів бути такий необережний і вдарити коштовного пса! Що таке холоп? Бидло, тварина, до того ж іще вередлива й неспокійна.

Миколу разом з його батьком побили різками.

Але й після цього не може вгамувати пан свого гніву: постановив пан віддати Миколу в москалі.

Салдатчина — страшна річ, і навіть звиклі до безправ'я й чорних злиднів кріпаки жахаються, згадуючи про неї.

У фільмі «Микола Джеря» ми не бачимо тодішнього салдатського життя, це не в плані постановки.

Але ми пригадуємо інший фільм, де яскраво й історично правдиво змальовано ввесь той жах, неймовірне знущання з найпростіших людських прав, що його зазнавали кріпаки на військовій службі.

Згадаймо фільм про «Тарас Шевченко». Ті кадри, де подається миколаївська «військова служба».

Людини нема. Нема навіть живої істоти, навіть тварини. В очах його «начальства» салдат є просто мертвий номер, автомат, бездушна одиниця, пішак, з яким можна робити все, що хочеш. Офіцер програвся в карти, на чомусь треба зірвати лють, — бий салдата в зуби, садови до карцеру, станови «под руже», аж доки він не впаде непритомний, — «своя рука владика».

Тим-то Микола Джеря без вагань проміняв солдатчину на тяжкі поневіряння безправного втікача: постановив тікати з товаришами світ-за-очі.

Розлука, бажання помсти, лють заць кованого звіря закипіли в душі кріпака: підпалив він панський хліб і втік од пана.

Молоді кріпаки, доведені до розпачу, часто кидали своїх панів і тікали далеко на південь, аж до турецьких земель.

У другій ВУФКІвській картині «Навздогін за долею» («Дорогою ціною» М. Коцюбинського) ми подибуємо той самий мотив.

Старий темний селянин доносить панові на молодого парубка:

— Лихо з отим Остапом Мандрикою: бунтує всіх…

А ввесь «бунт» полягав у тому, що одного разу на косовиці Остап сказав, показуючи на скошену траву:

Чого пишаєтеся, що стільки накосили? Не ваше ж… Про мене — хай би й погнило… Все-одно пан на гульбища переведе.

Оскаженів пан, почувши:

— Осавуле! Зараз же Мандрику сюди! Канчуків! Шкуру здеру! В рекрути!!

Єдиним порятунком була втеча. І Остап, як і Микола Джеря, тікає від пана з коханою дівчиною Соломією.

Після довгих поневірянь пощастило Миколі Джері стати на роботу до цукроварні. За тих часів на Україні вже існували такі зародки промисловости, примітивні підприємства, на яких у злиднях і темряві зростали перші кадри майбутнього фабрично-заводського пролетаріяту.

Дуже вдало змальовано в картині, жахливе знущання з робітників цукроварні: плата — три карбованці на місяць у бруд, злидні, сваволя «управителів» та їхніх посіпак і, як влучна деталь, таргани в їжі.

Одного разу бантиною придавило на смерть Миколиного товариша. «Управитель», скориставши з нагоди, від — мовився заплатити зароблені небіжчиком гроші. І Микола останню сорочку віддав мертвому товаришеві.

Прекрасний епізод: він доводить, як. у жорстокій борні загартовувались серця, як зростало товариське почуття пригнічених людей.

Але й там, за сотні верстов од рідного села, нема втікачам спокою від панської руки: пан за всяку ціну хоче зловити злочинців. Пан приїхав на завод, і довелося Миколі з товаришами тікати аж до далекої Басарабії, а там і до Чорного моря. Там втікачі найнялися до рибальської артіли. Тут люди почувають себе вільними і в боротьбі зі стихією здобувають шматок хліба. Важкий хліб, але кращий за панську неволю.

Згадаймо, що Остап Мандрика («Навздогін за долею») втік аж до циган, до турецьких земель. Не обдарований міцною волею, він, напевне, загинув. би, коли б сильна, дужа, самовіддана Соломія, вірний товариш і друг, не підтримувала й не допомагала б утікачеві за часів найбільшої небезпеки.

Соломія — цікавий тип міцної української жінки кріпацьких часів. Активність, здатність до боротьби, незвичайна витривалість — в цьому ми вбачаємо зародок майбутньої революційносте, упертого бунтарства, віри в перемогу. Соломія діє. Остап, кінець-кінцем, тільки йде за нею. Правда, що й Микола Джеря не є справжнім борцем. Але він сам, власними силами, намагається добути собі волю, сам шукає шляхів до кращого й легкого життя.

Не його вина, що панська рука сягає до самого Чорного моря. Пан Бжозовський посилає свого осавула зловити Миколу.

Мокрина, дочка рибальського отамана, хоче врятувати Миколу від панських пазурів.

Вона ховає його в очеретах, але даремно. Втікача спіймано. Закутого в кайдани, везуть Миколу до рідної Вербівки, де чекає його катування, а може й смерть.

Такий короткий зміст фільму.

Повість Нечуя-Левицького має зовсім інший кінець. Вона закінчується солоденькою ідилією: тихенька пасіка, примирення старого Миколи з життям, лагідність і спокій замість бунтарства, зваги, боротьби.

Сценарист і режисер зрозуміли, що таке переродження Миколи на старого пасічника пустило б у повітря і без того не дуже виразно виявлену соціяльно-бунтарську суть фільму.

Найелементарніші вимоги сучасної ідеологічної цінности фільму подекуди зовсім розходяться з «примиренчеськими» розв'язками класичного твору. Нашу кінематографію у класичних творах цікавить, здебільшого, потрібна нам тематика, гострота сюжету та історична цінність дуже важливих побутових дрібниць.

Тим-то отакі зміни й переробки здаються нам цілком законними, доцільними, а часом і конче потрібними. Досить прочитати літературний твір і порівняти його з картиною, щоб цілком виправдати з цього боку й режисера і сценариста.

І в найбільшій мірі це стосується до фільму «Микола Джеря».

Хай цей фільм не така широка картина, що вичерпує всю кріпацьку добу. Хай соціяльні передумови затемнено почасти особистою драмою. Хай Микола — тільки пасивна жертва звірячої неймовірної панської сваволі. Хай!

Але нам потрібні такі фільми!

Здорова емоціональна зарядка фільму влучає жорстко!

Незабаром на клубні екрани має піти ціла низка фільмів, що змальовують кріпацьку добу.

«Борислав сміється» за Іваном Франком, «Бурлачка» за Нечуєм-Левицьким, «Навздогін за долею» за повістю М. Коцюбинського,

«Дорогою ціною» теж за його повістю, та, «Зникле село» за сценарієм Юрезенського[115].

Культробітник. 1928. № 4(51). Лютий С. 4–7.

Ол. Озеров [Олексій Полторацький][116]

НАШ ХУДОЖНІЙ ФІЛЬМ

Усю кіно-продукцію ВУФКУ можна визначити, як вільний процес переходу від старих до-радянських форм кінофільму до нових, ще не знайдених остаточно а вже накреслених в основному радянських кіно-жанрів.

---

115. *Юрезанський (Нос) Володимир Тимофійович* (1888–1957) — письменник, сценарист журналіст. У 1911–1915 — навчався в Санкт-Петерб. політех. ін-ті. У 1920–1930-х — проживав в Україні. Особливу популярність здобув багато разів видавався роман «Зникле село» про козаків-бунтаря царювання Катерини II, за яким автор написав кіносценарій. Після війни друкувався мало. — *Прим. упор.*

116. *Полторацький Олексій Іванович* (1905–1977) — український письменник. Був головним ред. журн. «Всесвіт» й ред. Одеськ. к/фабр. Викладав у Харківському українському комуністичному ін-ті. — *Прим. упор.*

У цій статті ми коротенькими рисами подамо характеристику деяких фільмів ВУФКУ і зупинимося докладніше н двох: «Проданому апетиті»[117] й на «Звенигорі»[118].

Звісно, ми не можемо подати повної аналізи всієї продукції ВУФКУ, бо цього не дозволяє перш за все розмір статті[119]. Проте, ми спробуємо виявити найхарактерніше в поставах ВУФКУ.

I

В однім з останніх чисел журналу «Кіно» було подано кілька ілюстрацій з картин ВУФКУ.

Ми подаємо повністю підтекстовку до цих ілюстрацій, уважаючи її за вельми влучну:

«За сім років існування, до річниці Десятого Жовтня, українська кінематографія, почавши від слабеньких картин типових передреволюційних форм, ледве позначених "ідеологією", як от "Господар чорних скель"…, перейшовши щабель "пейзанистих" фільмів, спочатку з життя російських селян, як от "Поміщик", а потім і українських, що дуже відгонили гопаком та чаркою, підійшла до серйозних спроб відбити минуле й сучасне України. Так, фільм "Тарас Шевченко" вже справдив до деякої міри ті вимоги, що їх радянське суспільство ставило до своєї кінематографії. Не обмежуючись темами лише національними, а беручи для роботи своєї матеріяли із життя західнього робітництва ("Гамбург"[120]), викристалізовуючи лави дійсно радянських кінематографістів, українське кіно до 10 Жовтня створило глибокий, істинно революційний і художний фільм, як от "Звенигору"»…

Ми спробуємо цю, може трохи офіційну, схему розвинути, деталізувати й проілюструвати.

Треба одверто сказати, що до останніх років назва «ВУФКУ» була тільки номіналом.

Старі дореволюційні актори, старі звички гри, старі засоби кіно-мистецтва — це все характеризувало працю ВУФКУ.

Перші його картини (як напр., згаданий «Господар чорних скель») були, зрештою, типові «естетні» картини. Але нас цікавлять більше дві картини: «Слюсар і канцлер»[121] та «Укразія», які являють собою надто цікавий з соціологічного погляду зразок ламання естетних традицій якимись новими принципами.

Нова тематика, нове ідеологічне уставлення дисгармонує із старими, випробованими основами кіно-сюжету. Надто виразно виявляється бажання знайти якусь середню лінію між новими вимогами й старими засобами.

Нові вимоги, по-перше, розуміється, як потребу винайти якусь мораль, побудовану здебільшого на особистих якостях дієвих осіб.

Це схема примітивної агітки.

По-Друге, старі засоби співжиють із цією схемою агітки: особисті якості дієвих осіб запозичається в психологічному запасі старих фільмів.

Спробуємо обґрунтувати цю тезу.

Візьмімо типову для фільмів Віри Холодної[122] диспозицію героїв:

117. «Проданий апетит» (1927, реж. М. Охлопков). — *Прим. упор.*

118. «Звенигора» (1928, реж. О. Довженко). — *Прим. упор.*

119. Користуємося з нагоди, щоб з'ясувати надто невигідний стан кіно-критики: фільм — не книжка, що її можна завжди перечитати. Кілька мів, як от «Миколу Джерю», а надто такі, як «Слюсар і канцлер», «Бандура» — ми не мали об'єктивної змоги передивитися: їх уже знято з екрану. Отож, доводиться відновляти в пам'яті те, що переглядалося рік тому.

120. «Гамбург» (1926, реж. В. Баллюзек). — *Прим. упор.*

121. «Слюсар і канцлер» (1923, реж. В. Гардін). — *Прим. упор.*

122. *Холодна (до заміжжя — Левченко) Віра Василівна* (1893–1919) — актриса. Артистичну кар'єру почала в балетній школі Великого т-ра. З 1914 — знімалася в кіно, перша (епізодична) роль — в екр. «Анна Кареніна» реж. В. Гардіна. У 1915 р. знялася у Є. Бауера в картинах «Пісня торжествуючої любові» і «Полум'я неба». Ці ролі принесли актрисі широку популярність, її називали «королевою екрану». Раптово померла від іспанки в віці 26 років. За чотири роки кінематографічного життя знялася в понад 50 ф. (реж.: Є. Бауер, В. Гардін, П. Чардинін, В. Вісковський, Ч. Сабінський). — *Прим. упор.*

«Він» — красунь, вельми «добродєтєльний», але часто нижчого соціяльного стану чи й походження. Поданий у стилі «золушки» чоловічого роду, цей позитивний герой часто втілював відому міщанську мораль — «щастя не в грошах». Цьому типові на 100% відповідає позитивний герой фільму «Поміщик»[123], солоденький герой у якійсь білій блузі, син городника, що, очевидно, має персоніфікувати пролетаріят (??).

«Злодій» — завжди «перегодований аристократ», як у Віри Холодної, так і в таких фільмах, як «Поміщик», «Камергер його величности»[124] то-що.

«Вона». Хто не знає цього типу, з двома диференціяціми: героїня «герл» і героїня «вамп» (тобто: прекраснодушна, здебільшого скривджена дівчина, або навпаки, коварна особа на зразок графіні з «Слюсаря та канцлера»)?

І зрештою «добродєтєльні» папаша чи мамаша, з якимись вищими ідеалами — все одно чи з етичними, чи з персоніфікованими в портреті Маркса («Сл. та к.»).

Дія не виходить, здебільшого, за межі «красивих» павільонів. Якщо й доводиться подавати епізоди десь на фронті — метафізичних вояків одягається в надто красиві уніформи, але абсолютно умовні, нежиттєві. Уявіть собі, наприклад, справжніх салдатів-червоноармійців з широкою биндою на зразок «орденських лент» через увесь мундир. («Сл. та к.»).

Особиста драма дієвих осіб залишається в цих фільмах. Стрижнем сюжету залишається любовна історія. Стара диспозиція —

«Він» — щира людина. «Вона» — чесна жінка,

«Він» — негідник, «Вона» — «вамп»,

І устої моралі — папа — мама, залишається та ж сама. Хіба тільки що «він» замість чесного студента стає не менш чесним революціонером з курсистки стає чи то ідеалізованою робітницею, чи то революціонеркою (ці якості виявляються здебільшого в написах). «Негідник» і «вамп» не зазнають майже ніяких змін: старий досвід негативних кіно-типів з успіхом використовується для нових фільмів — хіба що негідникові доводиться демонструвати свої якості десь на зборах капіталістів.

Принцип фільму типу «Слюсаря й канцлера» можна визначити загалом, як перенесення невтральної сюжетової схеми з штампованими типами до нових, поверхово засвоєних, умов Не дарма ж цей фільм подано по-за місцем і часом: мовляв кіно-мистецтво ще не може бути реалістичне. Кіно-око ще не розібралося в явищах сучасного життя. Натомість фільми цього типу витримано в послідовній формі агітки, яку можна визначити так: колізія дієвих осіб» що персоніфікують дві контрастні соціяльно-політичні течії в сучасному житті, побудовані здебільшого на особистих якостях дієвих осіб і розв'язані перемогою героїв агітки.

II

За дальший етап у роботі ВУФКУ стала картина «Укразія». Тут нас цікавить здебільшого поступове виявляння реалістичного матеріялу в цій продукції ВУФКУ. Замість абстрактних героїв «Сл. і к.» маємо героїв — комуністів, білих, обивателів то-що.

Звісно, «Укразія» ще не була навіть у меншій мірі справжнім реалістичним фільмом.

Найвиразніше це виявляється в типажі дієвих осіб. Думка режисера намагалася перш за все використати т. зв. засіб «машкар», тоб-то наділити героїв якимись зовнішніми рисами.

123. «Поміщик» (1923, реж. В. Гардін). — *Прим. упор.*

124. «Камергер його величности» (1924, реж. М. Доронін). — *Прим. упор.*

Типи комуністів надто одверто позичено в історичних фільмах, як от «Палац і фортеця»[125] та инш. В комуніста конче «одухотворенине» обличчя, довге волосся, розстібнутий комір, конче — шкіряна тужурка (це — в умовах білого запілля).

У типажі революціонерів дотримано принципа «красивости» в дуже умовному розумінні (згадаємо набридлі фізіономії екранових «душечек» — Хайрі[126], Фреліха[127] та инш.). Очі героям зроблено «пристрасні», очевидно заради зле засвоєних вимог фотогенії.

Якщо, характеризуючи позитивних героїв фільму, дотримано відомого дитячого принципу: «хороші герої мусять бути вродливі», но з неменшою послідовністю провадиться в життя й друга половина цього принципу: «погані» герої мусять бути послідовно жорстокі, некрасиві й у скрутному стані мають надто швидко розгублюватися й, утрачаючи всю свою попередню міць і жорстокість, ставати за об'єкти для глузування. На приклад, нагадаємо славнозвісного генерала з «Слюсаря я канцлера», що рятується від небезпеки — на дереві.

В pendant цьому нагадаємо Махна в торбі (Держкінпром Грузії), товстого унтера з «Укразії» і нам стане зрозуміло, що треба додати до вищенаведеної характеристки агітки.

Негативних героїв у агітці подається здебільшого безпорадних і карикатурних. Ця одвічна концепція має вельми серйозну хибу (не кажучи вже про її життєву неправдивість): глядач, вихований на фільмах такого типу, легко призвикає до славнозвісного лозунгу «шапками закидаємо», з чого виникають цілком негативні наслідки.

Ми побіжно зупинилися на найвиразніших фактах фільму переходового типу. До цього треба також мати на увазі, що кіно з об'єктивних причин (невкладистість кіно-виробництва, залежність фільму від: 1) акторів, 2) апаратури, 3) сценарія, 4) ательє то-що) не могло так швидко радянізуватися, як, скажім, література, що зрештою — з технічого боку — залежить від одної особи.

Довгий шлях лежав українському кінові до справжніх радянських фільмів. На цьому шляху були й манівці, як от невдалий (за дотепним висловом — «спартачений») «Спартак»[128], оперетковий «Тарас Трясило», і вдалі фільми, як от «Микола Джеря» (перша справді-українська постава), технічно-культурний, але цілком імпортний фільм «Гамбург», нарешті перша вдала спроба радянського фільму «Сумка дипкур'єра»[129] Ол. Довженка.

І от на сьогодні ми маємо два фільми ВУФКУ — «Проданий апетит» і «Звенигору», що дозволяють уже писати про справді винайдені форми радянського кіна. Нам довелося бачити ці фільми на громадських переглядах, в невигідних умовах (поганий музичний супровід, темний екран), через те важко аналізувати, напр., освітлення фільму. Але в той час, коли пишеться ці рядки, обидва фільми ще не випущено на ринок.

---

125. «Палац і фортеця» (1923, реж. О. Івановський). — *Прим. упор.*

126. *Емір-заде Хайрі Османович* (1893–1958) — актор. Нар. арт. Кримської АРСР (1923). Початкову шк. закінчив у Ялті, потім навчався живопису в Петербурзі, шоферської справі в Казані. З 1921 — виступав з Ансамблем пісні і танцю Ялтинської філармонії. У 1923–1924 — в Кримському державному т-рі, виконував провідні ролі. В 1926–1930 — акт. Ялтинської і Одеської к/фабр, і Ялтинської к/фабр Востоккіно. Був депортований з Криму. Деякий час працював в Баку. — *Прим. упор.*

127. *Фреліх Олег Миколайович* (1887–1953) — актор, режисер. Засл. арт. РРФСР (1947). Закінчив юридичний ф-т Московського ун-ту, в 1911 — драм. від. Московського філармонічного т-ва. До революції — акт. т-ра і кіно. У 1922–1924 — на к/фабр в Одесі і Ялті. У 1935–1939 — акт. т-ра Червоної Армії, в 1939–1941 і в 1943–1951 — т-ра ім. Ленінського комсомолу в Москві. У 1915–1950 — зіграв більше 50-ти ролей в кіно. — *Прим. упор.*

128. «Спартак» (1926, реж. Е. Мухсин-Бей). — *Прим. упор.*

129. «Сумка дипкур'єра» (1927, реж. О. Довженко). — *Прим. упор.*

III

«Проданий апетит» є чи не перший радянський сатиричний фільм. Надто виграє ця постава Охлопкова[130], порівнюючи до його першого фільму «Митя»[131], де чи не за основне джерело гумору правили… штани, що спадали в основної дієвої особи.

«Проданий апетит» написано на тему відомого памфлету Лафарга. Дія відбувається в Парижі.

Нам доводилося чути зауваження, мовляв, ВУФКУ береться не за свою тематику: хай воно опрацьовує виключно українські теми.

Такий вузький підхід до праці нашої кіно-організації свого часу було засуджено відповідними постановами наших парторганів, отже ми вважаємо зайвим на цьому зупинятися.

«Проданий апетит» є чи не перший сатиричний фільм тільки на Україні, але й у цілому Союзі., до того ж це є справжній кіно-фільм. Хоч і побудована на основі літературного твору, ця постава здебільшого користується тільки мовою кіна.

Мистецький стиль «Проданого апетиту» можна визначити як гротеск, переданий специфічними кіно-засобами. Цьому сприяє й загострена тема, оформлена влучним сценарієм якого основна ознака — нескладність сюжетної лінії.

Щоправда, деякі ускладнення цієї лінії (епізод з професором, епізод з тренером, трохи незрозуміло закінчений) іноді гальмують розвиток дії,о проте, сценарій «Прод. апет.» можна визнати за непоганий. Його витримано в межах таких основних ситуацій: 1) буржуа, хворий на шлунок, терпить через кепський апетит — пролетар, маючи добрий апетит, голодує, 2) апетит пролетаря продано, 3) наслідки цього — експлоатація робітничого шлунку, 4) розв'язка, якої мораль є: капіталіст може існувати, лише ссучи пролетарську кров.

Ці ситуації передано сценаристами досить обережно, без того «неогоголівського» (тоб то «кепсько-Ердманівського») гумору, основою якого є «утробний гумор» «Мандату», типу:

— «Мамочка, мой жених блондин или брюнет?»

— «Да ты что, с волосами будешь жить, или с мужем?»

(скажений регіт авдиторії).

Щоправда, є в «Пр. ап.» кілька «слизьких» місць, але їх небагато.

Гротескний сценарій малює життя Парижу. Знято його здебільшого в Київі. Через те, коли київська авдиторія переглядала фільм, то кожну рю де-Гренель і Бульміш (вулиці) вона зустрічала фамільярними вигуками. «Та це ж Хрещатик», «А це — коло оперного театру». Проте, мабуть на не кіян цей фільм справлятиме инше враження.

Подекуди в «Пр. ап.» вставлено кадри з закордонних фільмів, що малюють життя нічного міста. Треба відзначити, що ці саме кадри було попереду використано для фільму «Звенигора», отже й справляють вони дуже неприємне враження в «Пр. ап.» просто, як дублети.

Павільйонні знимки якнайкраще вдалися режисерові. Тут витримано навіть певний французький колорит.

Якщо говорити про техніку зйомки, треба відзначити кілька безперечних досягнень режисера. З-поміж них варто від значити псіхологічно виправдану панораму — «коло міщанського життя»: посуд, ресторатори, служники і героїня, що не може вийти по-за межі цього кола.

Так само прекрасні «напливи», де подано різні пози «його» та «її», що сплять десь на бульварі. Таким способом, зайвих написів, чудесно подається психологічний стан героїв.

---

130. *Охлопков Микола Павлович* (1900–1967) — актор театру і кіно, режисер і педагог. Головний реж. Реалістичного т-ру (1930–1937) і Моск. т-ру ім. Маяковського (1943–1966). Нар. арт. СРСР (1948). У кіно дебютував як акт. в 1924 р. У 1926–1928 — акт. і реж. Одеськ. к/фабр. ВУФКУ, потім — реж. Держ. військового фотокінопредприятия «Госвоенкіно» (Москва), в 1929–1930 — реж. «Совкіно». На Одеській к/фабр пост. ф-ми «Митя» (1927), «Проданий апетит» (1928). — *Прим. упор.*

131. «Митя» (1927, реж. М. Охлопков). — *Прим. упор.*

Якщо додати до цього перелік кількох трюків: «стойка» на даху 7-го поверху будинку, трюк на поїзді, де герой майже падає під колеса вагону, зйомку з кількох виправлених психологічно «здорових точок», вдалий динамічний монтаж і т. інш. — нам буде зрозуміла технічна якість фільму.

Проте, оцінюючи цей фільм загалом, доведеться констатувати в ньому наявність кількох вельми серйозних хиб, що псують загальне враження від нього.

Основна хиба фільму полягає в відсутності єдиного тону гротеску. Якщо фільм назвемо памфлетом, а такий він і є значною мірою, режисер мав би триматися єдиного тону в усій поставі.

Цього в фільму нема. Тут є не самі гротескні типи, але й солоденько-сантиментальні — Бучма (Дюсіметьєр[132]). Ця серйозна хиба остільки псує ввесь фільм, що доводиться міркувати: чи досить продумано ідеологічну установку фільму та чи не пішов ізнову Охлопков уторованим шляхом штампів?

І справді — дехто з типів «Пр. ап.» нагадує штампованих кіно-комедійних героїв: міліонер (м-р Ллойд із «Рейса»… то-що).

Професор з «Пр. ап.» надто шаржований і не нагадує зовсім справжніх європейських професорів.

Бучма на протязі 9/10 фільму хворіє на катар шлунку й не виявляє своєї творчої індивідуальности.

У цілому про «Пр. ап.» треба сказати, що гротескний стиль його витримано не цілком. До того ж більшість героїв фільму — штампи. Треба всіляко привітати кіно-засоби фільму, вигадку режисера, динамічний монтаж. Проте, доведеться все ж таки визнати, що рівняючи до «Звенигори» — «Проданий апетит» не є зломом у тій лінії, яку досі репрезентувала художня продукція ВУФКУ. Але треба взяти на увагу високі технічні якості, вузьке завдання фільму й його однобокий характер. У межах цього — завдання виконано, а для ВУФКУ його, одверто кажучи, не славетньою поки-що маркою — це вже є не абияке досягнення.

IV

Тепер зупинимося на фільмі ВУФКУ — «Звенигора».

Кажуть, що «Звенигору» мали зробити «середнім фільмом». Вийшов — шедевр. Навряд чи можна вважати це за провину ВУФКУ. Ні, це треба віднести на карб мабуть самому Ол. Довженкові.

Ми навмисне присвятили стільки місця аналізі штампів у наших фільмах, щоб протиставити цим штампам фільм Довженка.

Це є чи не перший фільм ВУФКУ, де за основу взято Не романтичну історію, де кохання взагалі небагато важить.

Натомість сюжетовим стрижнем фільму є цілий процес розвитку нашої країни. Фільм Довженка є глибоко-національний і в той же час марксистсько витриманий.

Зважаючи на певну суб’єктивність сприймання художніх образів, ми все таки гадаємо, що мета Довженка була — показати конфлікт між історичним розвитком України й малорухомою психологією селянства.

Дід шукає якісь загадкові скарби — життя проходить повз нього.

132. *Дюсіметьєр Марія Францівна* — актриса. Працювала на Одеській к/фабр. — *Прим. упор.*

Скіти, гайдамаки, імперіялістична війна, громадянська — все йде повз діда, і тільки доба мирного будівництва подолала його — він кидає шукати мрійні скарби і втішається реальним радянським чаєм.

Увесь фільм побудовано на протиставленні двох світів — громадського життя й індивідуального життя діда.

Якщо, малюючи діда, Довженко знайшов відповідні м'які, трішки гумористичні тони, що цілком задовольняють наші вимоги до цього типу, то центр ваги лежить, безперечно, на відповіднім освітленні громадського життя нашої країни.

Дуже показовим є те, яким саме способом Ол. Довженко характеризує ту чи ту суспільну добу. Безперечно, тут він знайшов нові, досі незнані, способи естетичного впливу.

Прекрасно розуміючи, що подати натуралістично гайдамаків — буде справжньою вампукою, на зразок чергового «Тар. Трясила», Довженко пародує стиль козацький і перших кілька кадрів подає т. зв. «лупою часу», тоб-то проектує на екран неприродньо-повільні рухи гайдамаків. Кілька кадрів загальмованих досить для того, щоб увесь епізод цей було сприйнято під міцним упливом перших, так би мовити, ляйт-мотивних кадрів.

Відбити таким саме способом добу скітів було б уже тривіяльно. І от Довженко сміливо підсилює той самий засіб загальмування й додає до цього гротескне подавання дії: напр., дід убиває велетнів-скітів, що дуже ретельно підставляють свої голови під сокиру дідові. У сцені напр. «обезглавлення» одного із скітів узято засіб, уже використаний Таїровим у поставі «Жирофле-Жирофля»: скітові методично відтяли голову, тим способом, яким… ріжуть дрова.

Крім цього, Довженко затьмарив об'єктив апарату вуаллю, і взагалі тонкими монтажними засобами позбавив цей епізод усякої реальности. Отож, скітська доба сприймається нами справді, мов якась казкова, феєрична давнина. За особливо вдалий, на нашу думку, треба визнати засіб знимати крізь вуаль. Це можна визнати за перенесення образу «крізь пелену віків» — на екран. Цей образ поновлює стару, вже відому словесну метафору — для кіна вона так само є новиною, як те напр., що в одному фільмі мрії героя подається на фоні мильної баньки.

Нашу добу Ол. Довженко подає гостро протиставленою переднім. Тут — гострі, різкі моменти, яскраве освітлення, надто динамічний монтаж.

Кількома епізодами Ол. Довженко характеризує царську владу (надто влучний кадр, до того ж логічно виправданий, — генерал, знятий знизу — персоніфікує незграбну, жандармську суть царської влади), її останні хвилини: символом виглядає тут розбитий паралічем старий генерал, що падає до ніг революційного салдата.

«Звенигору» хтось влучно назвав першим змонтованим українським фільмом. Так, його дійсно змонтовано виключно гостро: особливо цікаво, що режисер відчув потребу, характеризуючи нашу добу, протиставити її бурхливий монтаж повільнішій ритміці кадрів на попередні доби.

Особливо відчувається ця протилежна, контрастна ритміка при кінці фільму, де бурхливі кадри громадянської війни й доби мирного будівництва перебивається кадрами, присвяченими дідові.

Иноді Довженко знаходить вельми прості, але надто красномовні образи. До них треба, між иншим зарахувати такий: салдат вагається між своїм революційним обов'язком і дезертируванням. Він стоїть посеред лави салдатів, що йдуть захищати революцію. Його рушниця на плечі повертається з одного боку в другий. Але лава заважає йому крутитися і зрештою тягне за собою. Так відповідальну тезу заступлено простим, але яким гострим образом.

* * *

З типажу «Звенигори», якого тут годі детально аналізувати, звісно, перш за все виділяється постать діда. її задумано надто глибоко. Діда, що персоніфікує нашу минувшину, зхарактеризовано іронічними фарбами. Зхарактеризовано не випадково: Довженко навмисне зробив діда саме таким. У цій характеристиці ми відчуваємо певну Своєрідну філософію Ол. Довженка: гордощі з сучасного життя, і певну антитезу тим нашим громадським настроям, пасеїстичного типу, які надто ідеалізують нашу минувшину. Довженко свідомий того, що наша доба в історичному аспекті є вища за попередні доби, — отже він не ідеалізує їх, зриває з них усі романтичні оздоби й примушує їх — в особі діда — піддатися нашій радянській добі.

Такий ідеологічний підхід продиктувала радянському режисерові Довженкові гаряча любов до сьогоднішнього дня.

Широкий світогляд, цілком витримана філософія історії, Дозволили Довженкові охопити надто великий історичний період, щось за 1 000 років.

В усій світовій кіно-продукції ми знаємо тільки один фільм, Що спромігся порушити псевдокласичну єдність часу, яка була досі за нормативний принцип кіно-мистецтва. Це знаменитий «Інтолеранс» Грифітса.

Довженко зумів тут винайти глибокі, вичерпливі образи. Життя змінюється — всі інші герої репрезентують громадське життя. Дід один. І не випадково: він бо символізує одвіку непорушну селянську психіку, що тільки, но тепер по справжньому відроджується для нового життя.

Отож, в особі діда ми маємо найглибший зразок тієї художньої синтези фактів, що в загалі позначає всю творчу працю Ол. Довженка.

Ми гадаємо, що «Звенигору» доведеться кваліфікувути як перший і глибший фільм справді радянського світовідчування.

Особливо виразно стають перед нами всі якості цього фільму, коли ми його порівняємо з тими агітками, що про них писали в 1 розділі нашої статті.

Зовні насуненої моралі тут немає. «Мораль» відчуває глядач, як висновок із усього фільму.

Замість будувати мораль на особистих якостях дієвих осіб, Довженко показав, як на зміну психології героїв упливає оточення, соціяльні підоснови то-що. Саме цього бракувало в усіх фільмах Радсоюзу.

Адже це є справжній марксистський підхід до мистецтва.

1 нарешті «проблему героя» Довженко розв'язав цілком по-новому. Чи знайде хтось у «Звенигорі» щось подібне до тих штампованих героїв, яких ми вище наводили? Гадаю, що ні.

І, наприкінці, треба зазначити ще одну якість фільму: він ні в якому разі не є популярний. «Звенигора» є вельми складний фільм. Над ним треба добре й добре подумати. Глядачем часто опановує чуття «учуднення», коли він сприймає цей незвичайний естетичний і водночас соціяльно гострий об'єкт. Чи ж треба казати, що це є безперечний плюс «Звенигори»? Чи ж краще на ситий шлунок сприймати давно відомі, заялозені штампи? Складність «Звенигори» полягає саме в тому, що в ньому розроблено нові теми новими засобами. Отже, «Звенигора» належить до тих фільмів, що відіб'ються навіть на культурному рівні глядачів.

* * *

Ми простежили може трохи побіжно поступове ідеологічне й мистецьке якісне зростання продукції ВУФКУ.

Українська кінематографія, після «Звенигори» заслуговує на одне з перших місць серед цілої радянської кінематографії.

Після «Звенигори» доводиться вже говорити не про завоювання якихось позицій, а про їх закріплення й детальне розроблення.

Крититка. 1928. № 2. Лютий. С. 124–132.

В. Чапля[133]

УКРАЇНСЬКІ КЛАСИКИ НА ЕКРАНІ

Щиро кажучи, поєднувати навіть у заголовкові ці дві речі — письменство та кіно ледви чи можливо, бо це речі абсолютно несполучені. Це моє твердження можна обгрунтувати досить легко…

Літературні твори — це є твори такі, що за будівельно-мистецький матеріял у них править слово, себто та жива психофізична людська здібність, що відзначається звучанням що найперше, — славо багатогранне і повіне повсякчасних творчих можливостей. Вона, мова, дає творові як найтонші стилісти ч ні нюанси, у великих майстрів ці нюанси не повторні, єдині і заразом конечні, як мистецький момент у самій значності якого-будь твору.

Нічого, звичайно, і казати про те, що кіно-картина не звучить, не є Tätigkeit, бо за матеріял у кіно є тільки зорове враження — світлотінь.

А без першого (звучання, стилістики) кіно-твір, наприклад, «Микола Джеря» не нагадує літературного твору — «Миколи Джері» Ів. Нечуя-Левицького, відомого українського повістяр я другої половини XIX в. і початку XX в., певно визначеної реалістичної маніри письменника, натуралістичних подробиць в описах і, мовити-б так, сільської стилістики…

В літ. творі «Микола Джеря» читаємо про те, як хворій Немидорі ввижаються, що ніби Джеря — батько і Микола

«пороблені з розпеченого заліза червоного, світяться наскрізь, пашать вогнем та все б'ють червоними залізними ціпами по вогневих снопах.

«Мамо! Чи ви бачите, які стали Микола та батько?.. Вони з червоного гарячого заліза! А які в їх очі! Боже мій! В їх не очі, а жар горить в ямах! Нащо вони молотять. Чи вже-ж панн будуть їсти пшенишні іскри, що летять із тих снопів?!»

Чи в кіно-картині «Микола Джеря» глядач бачить і перечуває і переживає це?

І ще:

«…Високий, як стовп, камінь, ввесь червоний, як жар, а на тому камені стоїть Бжозовськиїй. На Бжозовському палає одежа, палає волосся на голові, з його ллється потоками кров по гарячому камені».

Чи в кіно-картині «Микола Джеря» глядач бачить, як «льється потоками кров по гарячому камені»?

Тут я маю цим заперечити необгрунтоване, на мою думку, твердження т. А. Приходька, що його він у статті «Українські класики на екрані («Кіно» № 1) висловив був — що, мовляв,

133. *Чапля Василь Кирилович (справж. Чапленко)* (1900–1990) — письменник, мовознавець, педагог. В еміграції з 1945 р. — *Прим. упор.*

кіно-екран як найкраще надасться для «пізнання художньої літератури»… Кіно — уяви про художній твір не дає.

Далі. В кожному творі красного письменства є, звичайно, сюжет — і це є саме те, на думку великої кількости людей, що його кіно-твір найлегше може відтворити, бо це є саме те, на думку кіно-режисерів уже, що його треба просто брати у голод на сценарії, як готовий кіно-еценарій… Насправді це не так.

Сюжет літературного твору це є розповідний кістяк твору, система фактичної цілеспрямованости та розміщення дійових осіб і річей і подій. Це є підкладка або канва для фабули-взору-вишивання. Кіно-сценарій віддає другу, а першу — не завсіди. З'ясую це наприклад на «Бурлачці» того-ж їв. Нечуя-Левицького і на «Василині», кіно-утворі

Я постеріг був, коли демонстровано «Василину», що для кіно-глядачів той факт, що Василина, закохавшись у панові, сама віддалася йому, після традиційних українських покриток з цілковитою, очевидячки, неможливістю закохатися в пана — була приємна кіно-несподіванка. Але вони прийняли це, як щось звичайне, не жадаючи поясненнів, себто як трюк, в даному разі трюк — minimum. І це цілком натурально, бо, як відомо, сюжет у кіно-творові, як такому, має саме цю специфічну рису — цілковите майже занедбання сюжетної мотивізації, і кіно-сюжет — це є здебільшого тільки окремі «кадри», нанизані на «дійових» осіб…

Але в письменстві, навпаки, мотивация конечна річ, і є вона всяке змістове з у мовлення та виправдання мистецької побудови. Є мотивації психологічні, побутові то-що…

Погляньмо-ж, як мотивовано згаданий вчинок у письменника Н. Левицького.

В історії українського літературного сюжету після Шевченка й Марка Вовчка такий «випадок» у творі самого їв. Н. Левицького був теж несподіванкою, бо він, Ів. Н. Левицький, ставився до теми «пан та покритка» таж, як і його попередники — пан-поганець зводить чесну дівчину; але в даному творі допустився «помилки» він… Чому? Тому, що героїня — «Бурлачка», а «Бурлачка» так могла учинити… Н. Левицький негативно ставився до пролетаризації села… Таким чином мотивація в його в самім задумі. Цей умонапрям письменника видно в творі «Бурлачка», і немає його в кіно-картині «Василина».

Отже, кіно, не давши цієї мотивації, не відбило не тільки сюжету твору, але й ідеології письменника. Але, тут уже треба перенести вагу на підзаголовок моєї нотатки — на «українських класиків у кіно» і зважити на підставі вище наведеного матеріялу саму потребу і доцільність перенесення старих українських письменників на екран — це порушив у згаданій вище статті т. А. Приходько.

В цій справі може бути два підходи: популяризація і «пізнання» письменників за допомогою кіно (положення: кіно для класиків) і використовування письменників, як матеріал для потреб самого кіно (положення: класики для кіно). Як видно було вище, перше положення відпадає, бо ні стилістичних якостей, ні сюжетної глибини, ані, нарешті, ідеології письменника, як також і инших «тонкощів» художнього твору кіно-переробка не віддає, або не повно віддає, не може віддати через свою специфіку, ба й зв'язує неправдиві уявлення з іменем письменника…

Лишається друге положення — класики для кіно, і саме так, а не инакше треба формулювати наше ставлення до цієї справи… Тут нічого образливого для імени письменника не може бути! Класика, як матеріял для кіно-виробіництвіа. Твори класиків, як певні прецеденти для створення кіно-сценаріїв… Це будуть утвори своєрідного мистецтва — кіно, «за творами» українських письменників. А «матеріялу» справді багато.

Кіно. 1928. № 3(39). Березень. С. 10.

БУРЛАЧКА Й ВАСИЛИНА

«Бурлачку» Нечуя-Левицького на селянський екран! Замовлення досить таки складне для виконання. Перед режисурою стояло подвійно важке завдання: створити фільм не тільки з матеріялу, що має найменші можливості для кіно-вияву, але й з матеріялу ідеологічно далекого для сучасного села.

І коли з літературного боку «Бурлачка» має свої історичні та етнографічні прикмети, що роблять її видатним і потрібним твором на сьогоднішній день, то для фільму ця цінність твору зникає й на перший план виступають всі негативні боки повісти. Отже: вся історична цінність повісти «Бурлачка» полягає в тому, що вона, як і всі твори Нечуя-Левицького, добре тхне народницьким душком.

Конкретніше: було-б злочином пускати на село матеріял, просякнутий: 1) глибокою, упертою зненавидою до пролетаризації селянства; Нечуй-Левицький показує в «Бурлачці», як місто з його фабриками розбещує селянську жінку та доводить, що найкраще для селянської дівчини — це неодлучно перебувати на селі, в ньому плодитися, в ньому знаходити своє щастя і нікуди поза межі села не рипатися; 2) з повісти Нечуй-Левицького виходить, що все лихо, що падає на голови беззахисних селян, має свої коріння в пануванні орендарів-євреїв, які не зацікавлені в добробуті села, руйнують село, нищать кращі сили села, то-то; 3) з повісти випливає низка міщанських ідеалів, як-от, в добробуті, спокої та покорі — ідеал щастя, мета існування.

Отже, ми бачимо, що «Бурлачка», як матеріял для фільму, більш, ніж бідний. А Нечуя-Левицького конче треба пропагувати, більше, — треба просувати класика на село, щоби ознайомити широкі маси, за його допомогою, коли не з побутом та соціяльно-економічними умовами того часу, та бодай з тодішніми основними громадськими угруповання ми та з їх взаєминами поміж собою.

Треба було дати Нечуя-Левицького, обминувши все те, чого він не хотів, чи не вмів вірно змалювати. Перелицьовка сувора, але тут її не треба навіть боронити. Коли критика легко може за допомогою передмови, приміток у книзі тримати глядача у відповідній площі сприймання твору, то в кіно справа стоїть цілком инакше. У фільмі (і це головні труднощі) всі висновки ідеолоі ічного характеру треба вкласти в дію і дієво оправдати.

«Бурлачка» цілком чужа нам, як ідеєю, так і світоглядом автора. Це пам’ятник, але не активний, художній твір. Отже, перед режисером стояло завдання: виправити оті всі «хиби» повісти.

Головну ідею «Бурлачки»: зберігання села в його цілості, приспання класової боротьби, ідея покори та міщанського щастя, — все це замінено в фільмі цілком виразно ідеєю розмежованости класів, що в переспективі мусить породити жорстоку класову боротьбу. На екрані ми бачимо живих людей. Василина вже не розмальована, чепурненька маріонетка, Василина — жива селянська дівчина, жива селянська жінка-українка. Василина виходить з рамок поверхового узагальнення і стає перед нами у весь зріст своєї поглибленої психологічної індивідуальности української дівчини, жінки, матері, людини.

Пан Ястшембський також з мертвої фігури виростає в постать, що хвилює нас. Далі в фільмі цілковито змінено кінець «Бурлачки». В повісті Василина, пройшовши огонь і воду, муки

п страждання, нарешті знаходить свій ідеал в семейному щасті, в спокої, в добробуті. У фільмі Василина після пережитих мук, розгублення і розчарування, оздоровлюється і прокидається для нового життя, для праці біля станка на фабриці.

Новий кінець — нова мораль: «всяка людина, що відривається від своєї класи, неминуче мусить загинути».

У такому розрізі наш старий Нечуй-Левицький шкоди нам не наробить, а навпаки, як то показали громадські перегляди на селі, приносить велику користь, збуджуючи свідомість, думку, активність, особливо серед жіноцтва. Одначе цінні для нас формальні прикмети стилю Нечуя-Левицького в «Бурлачці» режисер залишив у фільмі. Аромат його мови, щирої й безпосередньої, якою він описує природу, передано через показ натури, що проходить фоном через увесь фільм. Такої натури добору кадру, уміння доречної подачи натури, наші фільми ще не мали, як це цілком справедливо відзначила й московська кіно-преса.

Оформлюється фільм реалістично, бо ця форма найвиразніше передає спокійний та одно-тонний колорит «Бурлачкі».

У такій інтерпретації «Бурлачка» Нечуя-Левицького цілком бажана на наших селянських і клубних екранах.

Отже, класичні твори нашої літератури не можуть фільмуватися без того, щоб не перетерпіти грунтовних, часом і жорстоких переробок. Це неминуче й цілком законне явище.

З. Байдова

Кіно. 1928. № 4(40). Квітень. С. 2.

Т. Руссес

КЛАСИКИ НА ЕКРАНІ Й ДЛЯ ЕКРАНУ

Дискусія про репродукцію на екрані класичної української літератури впікається в питання про природу та властивості кілю, яко мистецтва.

Навряд чи треба доводити справедливість останнього положення. Але, щоб підтримати і розвити його, уявім собі на мить, що будь-який класичний літературний твір передано на окраїні засобами кілю: крок за кроком, сторінка за сторінкою, з фотографічною правдивістю.

Чи матимемо ми певність в тому, що те, що замиготить перед нами на екрані, теж буде класичним твором? Ні, звичайно, ні!

Чому? — Тому, що єдиний художній образ вимагає від оцих двох мистецтв остільки різноманітних засобів його оформлення, що сліпий переклад одного мистецтва на мову иншого не дасть однакового емоційного ефекту. Мабуть це пояснюється і тим, що, фізіологічно, вони впливають на різні органи наших змислів.

Треба зазначити, що не кожен і прозаїчний твір може бути перетворений у кіно-фільм. І якщо ми спробували-б фотографічно «екранізувати» такі класичні твори, як-от «Обломов» або «Старосветские помещики», — в одноманітному житті героїв, яких «нічого не трапляється», ми мали-б найнудніші не виразні фільми.

Ось чому може трапитись, що незначний літературний твір перетвориться в високо-гарний, художній фільм, а класичний — зав'яне в невдалих, незграбних кадрах.

В чому-ж полягають особливості кіно-мистецтва, то відрізняють його від инших мистецтв?

В своїй статті «Кінофіковані класики» т. Бажан вже зазначив основну властивість кіно, вказавши, що літературний, або музичний твір є актом індивідуальної творчости, тоді як фільм є продукт творчої праці цілої низки осіб (сценариста, режисера, художника, актора та инш.), а крім того, на фільм мусить впливати і той матеріял, через який він реалізується (актори, декорації, освітлення, лабораторії).

Подивимось, яку участь беруть в цьому творчому процесі головні його учасники — режисер, сценарист та актор.

Режисер і сценарист в своїй творчій праці мусять дати одне художнє ціле, але розмір їх участи буває найрізноманітніший. Сценарист подає у сценарії, ідею або сюжет, а режисер оформляє їх в низці зорових образів-кадрів, иноді сценарист дає вже й задум кожного кадру — і тоді режисеру залишається лише подавати ці кадри на екрані. Проте в обох цих випадках і сюжет, і ідея перетворюються в динамічні зорові образи екрану, і це вже є такий творчий процес, який сам по собі з'являється мистецтвом.

Що до актора, то він, як і в драм-мистецтві, теж відограє значну ролю в цьому процесі, тільки у режисера кіно, здається, більше можливости підібрати придатного до кожного окремого фільму виконання. І в кіно, як і в драмі, актор може попсувати гарний сюжет і зробити суто-художньою невеличку, другорядну ролю. Але кіно багатіше за драм-мистецтво: в драмі грають люди, а в кіно — і люди, і тварини, і природа, і речі, словом — увесь світ. На екрані речі говорять з нами своєю мовою, часто-густо міцнішою, аніж мова людська.

І от, примусити речі творити, — це теж мистецтво, що потребує окремих засобів своєї реалізації на екрані.

Воно має право творити свої класичні твори, прагнути до удосконалення своїх власних форм.

А тому — не пригнічуйте кіпо-мистецтва, не примушуйте його, мов невільника, плентатись за тріумфальною колісницею літератури, хай іде воно своїм власним шляхом вільної творчости — і ви побачите не більш-менш вдало перероблених «класиків на екрані», а класичний екран.

Кіно. 1928. № 4(40). Квітень. С. 2.

Д. Фальківський

ПРОТИ КОМПРОМІТЦІЇ

Класики на екрані

Наша невеличка дискусія «Про класиків на екрані» мала па меті висвітлити одну з найважливіших проблем нашої кінематографії: справу з зафільмованням творів українських класиків.

Таке гасло наше кіно висунуло з багатьох причин: по-перше, шукаючи тем і сюжетів, побудованих на українському матеріялі, щоб заповнити оті славетні 60%, що їх відведено в річному продукційному плані ВУФКУ для фільмів, побудованих на українському матеріялі. Але й не

лише тому роблено спроби фільмувати класиків, що твори їхні дають для кінематографії багатющий побутовий матеріял, але й тому (правда, не вже як виняток), що й загальний драматургічний стрижень майбутнього фільму може бути запозичений з літературного класичного твору.

Окрім того, це зробив тов. А. Приходько в своїй статті «Українські класики на екрані», яка розпочала оцю дискусію, — висувається твердження, що «для популяризації того чи иншого класичного твору кіно-екран є найкраще знаряддя» (А. Приходько). Що правда, термін «популяризація» досить таки розпливчатий і неточний. Йоза можна трактувати на кілька кшталтів. Проте, коли поряд із цим терміном вживається ще й инший: «пізнання масами художньої літератури через екран», то, це підкреслює в своїй статті й В. Чапля («Кіно» № 3), — на практиці виходить, що повного, в усій своїй багатогранності літературного твору на екрані ми ніколи не побачимо. Цьому заважають специфічні закони і кіно-драматургії, і кіно-оформлення драматургічного матеріалу. Приклад західньої кінематографії це також доводить: ми знаємо, який безсилий фільм вийшов з Гетевського «Фавста», хоча все було зроблено для того, щоб картина була блискуча — ставив ч такий режисер, як Мурнау[134], брали участь і Е. Яннінгс[135], і Геста Екман[136].

Отже, і теорія кінематографії, і практика її доводить, що вимагати від екрану, щоб він сприяв «пізнанню художньої літератури», розуміючи це пізнання глибше, ніж ім'я письменника на заголовному титрі фільму, — це все одно, що вимагати від найхудожнішого опису симфонії Бетховена всіх тих нюансів, усіх тих вражінь, що їх сама симфонія дає.

Адже цілком правий М. Бажан («Кіно» № 1), коли каже, що «ложе літератури відмінне від ложа кінематографії, і на нього лягати треба инакше, ніж лягають у звичне й тепле ложе літератури».

Література, зокрема українська, лише як виняток, дає цілком стрункі сюжетні побудовання, що відповідають тим вимогам, які ставить кіно до своїх сюжетів. Звідси й походять грунтовні, часом виправдані, а бува, що й не виправдані та незугарні переробки літературних сюжетів, що без них жоден фільм, здається, як радянський, так і західній не обійшовся.

І З. Байдова, й В. Чапля, й Т. Руссес, майже всі ті товариші, що брали участь у дискусії, визнають за цілком законне та виправдане явище оці грунтовні переробки.

І от тому, коли кінематографізація літературного твору зі всіма наслідками, що з цього виходять, не може бути підставою для обвинувачень, то вульгаризація й халтуризація їхня — це подвійний злочин. Злочин, бо так компромітують українську кінематографію. Злочин, бо так компромітують українське письменство.

До ставлення фільму за класичним твором нашої літератури треба підходити обережніше, ніж досі підходили. Адже коли український кіно-глядач, обурюючись з того або иншого ляпсуса в постановці фільму, може ще вдатися до перводожерела й переконатися, що той письменник, який носить ім'я класика, невинен у хибах чи витівках якогось безвідповідального режисера (на жаль, ця безвідповідальність режисера перед радянською громадськістю ще й досі існує), то глядач инших республік Союзу і глядач закордонний, маючи за підставу те, що ім'я українського класика стоїть на заголовку картини, всі обвинувачення свої слатиме, й це цілком природньо, не на голову, насамперед, режисера, а на голову цього письменника. І бідний небіжчик страждатиме за гріхи инших!

---

134. *Мурнау Фрідріх-Вільгельм (Murnau Friedrich Wilhelm)* (1888–1931) — німецький режисер періоду німого кіно. — *Прим. упор.*

135. *Яннінгс Еміль (справжнє ім'я – Янենц Теодор Фрідріх Еміль; Jannings Emil)* (1884–1950) — німецький актор, продюсер. Перший л-т пр. Оскар «За найкращу чоловічу роль». — *Прим. упор.*

136. *Екман Хассе (Ekman Hasse)* (1915–2004) — шведський актор, сценарист і режисер кіно. — *Прим. упор.*

Ми вже маємо деякий досвід у фільмуванні творів українських класиків. І мусимо сказати наперед, що захищаючи у принц и и і переробку літературного твору для кіно, з численними фактами з нашої практики в цій галузі ніяк погодитися не можемо.

Наші фільми, що їх зроблено за творами українських класиків, можна вишикувати в стрункий шерег за їхньою якістю. Починаючи від таких кіно-інвалідів, як от «Борислав сміється» (бідний Франко!) чи «Навздогін за долею» (бідний Коцюбинський!), кінчаючи на правому крилі більш-менш годящими кіно-салдатами «Миколою Джерею» та «Василиною». Але ввесь цей шерег аніяк до кіно-гвардії записати неможна! Такий режисерський трюк, як от виконання однією артисткою двох ролів у «Миколі Джері», безумовно принижує й вульгаризує ті сторінки Нечуя-Левицького, де оповідається про взаємини між Миколою та Мокриною. Але й не лише оцей один «трюк» заважає назвати «Миколу Джерю» шедевром, чи чимось, що до шедевра наближується. Це лише приклад «кінематографізації» класичного твору. Така «кінематографізація», що полягає в уводі до фільму кінематографічних прийомів не надто високої якости, принижує й компромітує літературний твір.

Іноді режисер йде по лінії найменшого опору. Маючи під рукою такий матеріял для кінематографічної гри, як от танок, матеріял, що має уже свої канони ефектного кіно-оформлення (порівняйте танок у «Василині» з танцем у «Юні» Мозжухіна[137]), він розробляє цей матеріял на шкоду иншому, більш важливому для загального наставлення фільму. І вся картина завдяки цьому набуває цілком иншого характеру, цілком иншого стилю, ніж вона його мусила-б мати, йдучи за літературним твором. Проте твір тяжить над фільмом. З. Байдова, розглядаючи фільм «Василина», певна навіть, що «оформлення фільму найвиразніше передає спокійний та однотонний колорит «Бурлачки». І от «кінематографічний» (іменно в лапках) канон, лінія найменшого кіно-опору, й спокійний та однотонний колорит», себто стиль твору, змішавшись разом, утворили той еклектичний стиль фільму, що заважає й «Василину» йменувати дійсною кінематографією, яка має десь лише за основний імпульс (лише імпульс!) літературний художній твір.

Коли ми мусимо казати отаке про ліпші фільми, то що вже казати про кіно-макулатуру: «Навздогін за долею», «Борислав», «Сорочинський ярмарок»! Можна лише важко зідхнути… ВУФКУ гадає в поточному виробничому році зафільмувати кілька творів українських класиків. Серед них на першому місці "Захар Беркут" І. Франка. Гіркий досвід минулих постав доводить, як обережно, як уважно, як дбайливо треба підходити до ставлення фільмів за загальновідомими творами наших класиків.

Їх треба, їх повинно кінематографізувати, але їх не можна вульгаризувати.

Від редакції. Редакція цілком погоджується з усіма твердженнями цієї статті. Не бажаючи затягувати дискусії про класиків на екрані, тим більше, що досить багато товаришів висловилось з цього приводу і висновки вже досить ясні, на цій статті ми припиняємо дискусію.

Кіно. 1928. № 5(41). Травень. С. 5.

137. *Мозжухін Іван Ілліч* (1899–1939) — актор, сценарист. У кіно з 1908 року. Навчався на юридичному ф-ті Моск. ун-ту. Працював в провінційних т-рах, потім виступав в Моск. Введенському народному домі — в основному грав коханців в костюмних історичних п'єсах. До 1917 — акт. Моск. драм. т-ра. Авт. сцен. до ряду ф., поет (публікувався в російській і зарубіжній кінопреси). З 1920 — в еміграції. Жив у Франції, Німеччині, США. У Росії і за кордоном знявся в понад 100 ф. — *Прим. упор.*

Леонід Скрипник[138]

ЩЕ ПРО ЯКІСТЬ У КІНІ

Всеукраїнську та всесоюзну кіно-парт-наради можна вважати за початок нової ери як усього радянського, так зокрема й українського кіна.

Партія дала низку цінних конкретних директив у справі дальшого нормального розвитку кіна.

Кіно-ділянка фронту культурної революції — одна з найскладніших і найменш вивчених з усіх ділянок цього нового фронту, що для нього надійшов час розгорнутися в усій його величезній значності для загального процесу нашого соціялістичного зростання. Недаремно партія виставила гасло культурної резолюції, — не поступового повільного розвитку на грунті «надбання цінностей», як у процесі нашого економічного росту, а саме *революції.*

Не можна, правда, створити нових Пушкинів і Толстих протягом року чи двох, але цілком можливо, наприклад, процес ліквідації неписьменности прискорити настільки, що темп його стане революційним. А що до Пушкинів і Толстих, то треба пам’ятати, що революція неминуче створює обставини, сприятливі для з’явлення та висування тих саме людей, що революції потрібні.

Справа, вживаючи мистецького терміну, в «підході». Тов. Сталін визначив новий підход до кіна, запропонувавши вважати його бойовим пунктом, куди треба поставити «крепких большевиков», і т. д. Визначення досить виразне.

Кінематографі і вся радянська громадськість, для кого близькі інтереси кіна, мусять згадати незабутні часи бойового періоду революції. Завдання поставлено чітко: «в порядкові бойового наказу», в революційному темпові, революційними методами ми мусимо піднести наше кіно до тої височини, коли воно дійсно стане за могутнє знаряддя в руках партії та влади до соціялістичного, виховання мас, найкращим знаряддям посуненя в маси наукових знань, невичерпним, джерелом культури для десятків міліонів громадян нашої країни та яскравим дзеркалом нашого соціялістичного будівництва і знаряддям соціалістичної освіти для сотен міліонів трудящих буржуазних країн.

Отже, — широкий шлях новим думкам, ініціативі нових сил. Відмовлення від штампу, від струхлявілих «досягнень» Ханжонковщини, що й досі животіють, користуючись в захистку «переходової доби», як від росхитанности, тік і від «самодержавности» адміністрування виробництвом, від касової халтури — від усіх важких наслідків старого і від всіх помилок нового кіна, що тяжать над ним, що відограють ролю чавунних ядер, прикованих до ніг каторжанина.

138. *Скрипник (псевдонім Левон Лайн) Леонід Гаврилович* (1893–1929) — український письменник, за фахом інженер. Член літературного об’єднання «Нова Генерація». — *Прим. упор.*

Революція геть відкинула такі «здобутки» століть «культури», як стара державна машина, як старий суд, стара школа, і т. д. Вагань не було. В порядкові «трісок» підчас «рубки лісу» загинуло й чимало потрібного в галузи культури без лапок. Кіну навіть цього боятся не доводиться. Культурна революція відбуватиметься в інших умовах: є всі можливості прослідкувати, щоб «разом в водою не виплеснути дитину». А по друге — культура кіна, і стара, і нова, разом мають за плечима не сотні років, як буржуазна культура, не світових геніяльннх творців, а всього лише півтора десятка, років і «майстрів» гатунку Чардиніних. Ріжннця чимала. До того варто згадати, що нові сили — Айзенштейн, Довженко, Пудовкин — дали вже досягнення незмірно вищі, ніж усе старе кіно разом. — Вагання у відмовленні від всієї старовинки за таких умов — це злочин.

Першим і основним гальмом нашого кіна треба вважати своєрідний «дуалізм» у погляді на нього, поширеному майже загально. Це погляд, за яким кіно є комбінація, чудернацька механічна суміш *двох* елементів, чужих і навіть *ворожих* один одному: *мистецтва й індустрії*.

Це глибока й шкідлива помилка. Доки існуватиме цей погляд, завжди будуть дискусії про низку інших «полярностей» в кіні, створених лише цією основною помилкою: про «ідеологію» і «касу», про «свободу творчости» і «плановість виробництва» про «мистецьку якість» і «режим економії» і т. д. І ці виявлені, помилкові «протиріччя» роздиратимуть живе тіло кіна, заважатимуть нормальному ростові його, аж доки поступово шляхом довгого й болісного досвіду не буде викрито всю фантастичність цих «протиріч».

Цей досвід ми вже набираємо протягом всього часу існування радянського кіна. Його болізність ми відчули досить уже ясно. І зараз, немає ані часу, ані сенсу триматися такої «дуалістичної» філософії.

Кіно є мистецтво. Мистецтво нове, самостійне, цілком своєрідне, — могутнє, безпрецедентне породження сучасної могутньої доби, що теж не має прецедентів в історії людства.

Одною з особливостей мистецтва кіна є цілковита необхідність для реалізації його творів цілого колективу робітників ріжних фахів і цілого технічного закладу фабрично-заводського типу.

Треба зрозуміти очевидний факт: *весь суто-технічний бік виробничого процесу в кіні без жодних винятків — за єдиний сенс самого існування свого має здійснити творчий, мистецький задум основних творців кіно-твору* сценариста і режисера-постановщика. Не мають жодної самодовлійної цінности ні декорація — створення художника і декоратора, ні робота проробщика негативів, ні пейзаж, що на тлі його йде здіймання, ні навіть робота людей, що грають будь які ролі в фільмі, або сидять по кабінетах, керуючи виробництвом. Всі ці цінності стають «валютою» *тільки* через готовий фільм, тільки як складова частина цінности *саме цього фільму*.

Виробничий шлях від стола сценариста та кабінета режисера до екрану — шлях довгий і в великій мірі має характер типово-індустріяльний. Шлях цей при наявності «дуалістичного» розуміння кіна неминуче є шляхом перманентних *перешкод* до здійснення художнього задуму творців фільму. Це ми знаємо добре з того ж таки болісного досвіду: фабрично-заводська організація, суто-виробничий момент загального процесу створення фільму, замість бути пристосованим до якнайкращого і найпростішого виконання *єдиної мети* свого існування — реалізації режисерського сценарія, — правлять в дійсності за систему хитрих «рогаток», перетворюються на справжній «департамент препон и препятствий».

Так само і з економічним боком кіна — далеко не все гаразд. Ще надто розвиненні у нас ухили до такого «спрощеного» розв'язання цього питання, від якого всякий прогрес кіна може раптом перетворитися на регрес.

Навіть у центральній пресі з'являються інколи такі шкідливі речі, як стаття А. Львова (Известия ЦИК СССР, 15/III), що рекомендує серйозно повчитися економіки в кіновиробництві у Ханжонкова та Єрмол'єва. З другого боку — Одеська кінофабрика відмовляється змінити свого виявника негативів на той, що ним працює вся Америка і вживає вперто того, що його «отцы и деды» вживали лише тому, що така зміна збільшить 50-тисячну вартість картини на… 50–100 крб. Порівняйте фотографічну якість фільмів американської і нашої…

Прикладів отакого розуміння «раціоналізації виробництва», що є логічним наслідком хибного розглядання сутовиробничого момента окремо, як самостійної величини, — аж надто багато. Про деякі з них доведеться добалакати окремо.

Раціоналізувати техничний бік справи, звичайно, треба. І зробити це теж треба революційним темпом. Але ця раціоналізація повинна йти не за рахунок художньої якости, не за рахунок нервів і енергії режисерів та довготерпіння глядачів. Раціоналізація цього боку справи буде тільки тоді корисною, коли вона за єдиний принцип свій візьме мету існування цього боку. Це аж надто очевидно і тому й доводиться про це говорити, бо цього не помічають.

Раціоналізація технічна мусить бути поставлена в чергу за раціоналізацію, насамперед, художнього боку виробництва. Для цього ж, перш за все, треба: відмовитись від сугубого «поважання» до «волі творчости» та польотів фантазії режисера підчас самої зйомки, звести мистецтво кіна з п'єдесталу «високого» мистецтва з усіма його оньорами, як «натхнення» та тому подібні зарозумілі речі і поставити його на значно надійніші і почесніші підвалини вивчення, школи, знання, продуманности й плановости. Треба адміністраторам навчитися поважати — без лапок, культурно-художню творчість режисера, сценариста, оператора, актора, декоратора. Треба викреслити з типового договору зі сценаристами пункт про цілковите «невтручання» сценариста в справу постановки його сценарія, треба не брати «ізмором» голодного актора, виторговуючи у нього один розряд, не примушувати і навіть не дозволяти режисерові та акторові сидіти в павільйоні від 20 і до 50 годин безперервно, не пробувати обдурити глядача, підмінюючи шовк на крупному плані фарбованою бязью і т. д, і т. д. Треба також категорично відмовитись від знаменитої «кіно-гонки». Правда, вона автоматично зникне, коди буде заведено планову роботу.

Основа всякої раціоналізації — робота за планом — мусить бути насамперед заведеною і в кіні. Анархії переведення з'йомок, що панує ще й зараз коли, здіймається велика кількість цілих окремих сцен зі спеціяльними декораціями тощо, що потім зовсім в картину не входять, — цьому треба покласти край. Натомісць — саме жорстоке переведення принципу з'йомок за «залізним сценарієм», повною «партитурою» майбутнього фільму. Це одразу дасть велику і справжню економію і одночасно не погіршить, а поліпшить якість виробу.

Треба, не забувати й такої, теж цілком очевидної, речи: метою нашою зараз є досягти, щоб 30 міл. нашого населення хоч би, як вже зараз в Америці, щороку по 25 разів і бували в кінотеатрі. Аритметика проста: для цього нам потрібно 12 500 кінотеатрів, по 200 місць. Таке становище, коли ми задовольнимося самим скромним прибутком в 2 копійки з квитка, дозволить нам збудувати 5 Київських кінофабрик за один рік. І нам треба, щоб цифри кінотеатрів все збільшувались. *Саме це* нам потрібно і по культурно-освітній лінії і по політично-виховничій і саме таке становище створить *як наслідок*, могутню економічну базу нашої кіно-індустрії. Бо ми в самому СРСР маємо ще 100 міліонну авдиторію.

Немає рації мріяти про фільми вартістю в 10 тис., поставлені за 3 тижні, як це бувало за часи Ханжонкова. На *такі* фільми 30 міліонна авдиторія і зараз не піде, а тим більше не піде через кілька років, Міліонна вартість картин американських фабрик, астрономічна оплата персоналу, ніякі жертви на вівтар художньости (хай іноді хибно зрозумілої) не заважають підприємцям

Америки одержувати десятки й сотні міліонів прибутків! Секрет простий: американський фільм обслуговує 1 800 міліонів людей.

Кіно є мистецтво і *вимоги художньости мусять бути імперативними для всього процесу кіновиробництва. Лише художній* по виконанню фільм є *переконливий*, лише він має ту *впливову міць*, що ради неї ми всі справою кіно займаємося, лише такий фільм приваблює глядача і лише він може бути й *вигідним*.

Безглуздя «протиріччя» між ідеологією і касою цілком викрито на всесоюзній кіно-партнараді. Варт не забувати, що й для того, щоб фільм мав ідеологічну цінність він теж обов'язково мусить бути художнім по виконанню. Фільм, поставлений не художньо по самому прекрасному що до ідеологічної витриманости сценарію, може бути не тільки ні навіщо не гідним, але навіть шкідливим.

З питанням художньої і ідеологічної якости тісно зв'язано проблему персонального добору самого головного й відповідального цеху кіно-робітників — цеху режисерів.

Сучасні тенденції до підведення під процес художньої творчости базису раціонально-виробничого зовсім не мають в собі прагнення до вульгаризації, до порушення інтимності цього процесу. Глибоко інтимні моменти лишаються і відограють велику ролю, *неминуче знаходячи свій вираз у продукті творчости*. Творчий художній процес неминуче виявляв глибинну суть персони творця. — Це й є основою категоричної вимоги: радянське кіно мусять обслуговувати радянські режисери, — люди з психікою радянською, не попутники, не «чесні специ», не ті навіть, що тільки думають, але що й відчувають все своє оточення по-радянському.

Чи гірше стоїть справа з другою вимогою, з вимогою спеціальних художніх здібностей? Треба гадати, ні. Талановитих людей досить. Потрібно лише раціонально поставити справу, по виявленню цих людей та по притягненню їх до виробництва. Треба, наприклад, відмовитись від принципу висування за «вислугу лет», від надтої пошани до «стажу» як у кіні, так і на театрі (що, як мистецтво, не більше спільного з кіном має за художню літературу, напр.), відновитись від випадковости, від анархічности, врешті, від «доброї волі» та персональних поглядів адміністраторів.

Цілком необхідно, особливо за наших умов, підкреслити ще одну вимогу до персони режисера: режисер мусить бути культурною і широко-освідченою людиною. Кіно, як ні одно з мистецтв, захоплює необмежені простора життя в усій їх безконечній ріжноманітности. Кінорежисер мусить дуже багато знати, щоб не розгубитися, щоб не зробити фальшивого кроку, який неминуче буде хоч частиною споживачів помічений, і який в тій чи іншій мірі неминуче позбавить картину цінности.

Ще одна хибна думка: є, мовляв, кіно художнє, а є й не художня, як от — хроніка, науковий фільм. — І суто-науковий фільм мусить бути зроблений художньо, бо це значно збільшить його цікавість, полегшить його сприймання, збільшить переконливість. Там то й виділяються з маси такі роботи, як «Механіка. головного мозку»[139] Пудовкина та хронікальні фільми Вертова[140], що вони зроблені художниками, а не ремісниками.

Процес розвитку кіна, з'являючись чинником загального культурного прогресу, одночасно й сам залежить від його ходи.

139. «Механіка головного мозку» (1926, реж. В. Пудовкін). — *Прим. упор.*

140. *Дзиґа Вертов (справжнє ім'я — Кауфман Давид Абелевич, псевд. Кауфманн Денис Аркадійович)* (1896–1954) — кінорежисер, один із засновників і теоретиків документального кіно. Збагатив кінематограф безліччю операторських прийомів і технік, включаючи методику «прихована камера». Його ф. «Людина з кіноапаратом» (1929) часто називають найбільшим з усіх док. ф. в історії. У 1927–1930 — на Київській к/фабр. — *Прим. упор.*

Культурна революція починається одночасно по всіх ділянках. В цьому перша гарантія успіху.

Революційна рішучість, революційна сміливість, ініціятива, винахідливість, революційний темп, ясний більшовицький підхід, вперта робота, глибоке вивчення кіна, притягнення на цю «бойову ділянку» найкращих культурних сил з усіх ділянок культури й мистецтва, — бо всім роботи знайдеться, — і наше кіно швидкими кроками піде до тієї мети, що чітко зазначена партією.

Культура і побут. 1928. № 18. 6 травня. С. 4–6.

Б.С. Ліхачев[141]

УКРАЇНСЬКІ ТЕМИ В ДОРЕВОЛЮЦІЙНІЙ КІНЕМАТОГРАФІЇ

В ті часи, коли кінематографія тільки що починала ставати на ноги, на мистецтво кіно дивилися в кращому випадкові, як на засіб інсценізації деяких літературних творів, що їх не можна було поставити на театральній сцені, або коли вони губили багато барвистих місць в театральному оформленні. Зрозуміло, що в першу чергу екранізувались найбільш популярні твори, відомі широким колам читачів. Цим, власне, й пояснюється поява в перші роки існування кіно-виробництва в Росії, цілої низки картин, поставлених за найкращими творами Пушкіна, Гоголя, Толстого та инших.

Одною з основних вимог, що ставились в ті часи до інсценованих творів, була в першу чергу барвистість теми, тоб-то змалювання маловідомого оточення, що становить собою, такби мовити, «екзотичний» інтерес дія широкого кола глядачів. Тільки з цих причин у Франції з'явилася в ті часи велика кількість картин з життя Бретані, в Німеччині — з шварцвальдського побуту, а в нас — з українського.

Власних, вивірених на досвіді, прийомів та методів постановок у нас не було й доводилося йти вже протоптаною стежкою, сліпо копіюючи західні зразки, перебуваючи цілковито в лабетах виключно формального підходу до мистецтва кіно.

Режисура, що прийшла в кіно од театру, так само не знала, як приступити до творення великих картин, не маючи ніякого уявлення про саму суть кінематографії.

В той час у Франції, що стояла тоді на чолі всесвітнього кіновиробництва, в плані створення справжніх художніх картин, було досягнуто блискучих наслідків. Відома фірма «Film d'Art» що зорганізувалася з видатних акторів, режисерів та літераторів, серед яких досить згадати імена Сари Бернар, Ле-Бержі, Лаведана, Доде (сина), Му-не-Сюлі та Режан, випустила цілу низку блискучих фільмів і одразу піднесла кіно з рівня балаганних розваг, яким воно було до того часу, на рівень справжнього мистецтва.

141. *Лихачов Борис Сергійович* (1902–1934) — історик кіно. У 1917–1918 — навчався в Петроград. театр. уч-ще. У 1919 — акт. Александрінського т-ру. З 1920 — реж. самодіяльності Петроград. В цей же час зайнявся вивченням історії кіно, зібрав унікальну колекцію іконографіч. кіноматеріалів. З 1924 працював в кінотеці Ленингр. ін-ту театру і музики, створив кінокабінет — перший в Росії кіноведч. центр, і нині зберігається в структурі ін-ту. Його кн. «Кіно в Росії. Матеріали до історії рос. Кіно» (Ч. 1. 1927) поклала початок вивченню рос. кіно. — *Прим. упор.*

Посідаючи ввесь європейський кіно-ринок, Пате, що в його об'єднання входить і «Film d'Art», звичайно, не міг випустити зі своїх рук і російського ринку, і майже цілком монополізував все кіно-виробництво в Росії.

Але, не дивлячись на величезний успіх французьких картин, в Росії відчувалася гостра потреба в російських змістом і темами фільмах. Потреба ця ще гостріше відчувалася завдяки тому, що закордоном з'явилася ціла низка кар пін на російські й зокрема на українські теми (про них ми поговоримо иншим разом).

Беручи на увагу ці картини, а також і народженні двох перших російських кіно-фабрик — Ханжонкова та Дранкова, Пате вирішив заснувати в Росії філіяльний відділ «Film d'Art» і з цією метою відрядив до Москви двох режисерів — Метра та Ганзена, устаткувавши там своє власне ательє.

Влітку 1909 року «Русская художественная лента Пате» починає з'йомку й у вересні того-ж року випускає в прокат перший фільм «Ухарь купец»[142]. Одночасно з ним знімається ще ціла низка картин, і французькі режисери, що навчились вже шукати модні в той час «екзотичні» теми, спиняють свій вибір на Україні. Уявлення про Україну у них було ще більш неясне, ніж про Росію. А те, треба зауважити, що таке уявлення було не тільки у французів, але й у більшості росіян. Всі відомості про український побут бралися в Гоголя і Україна не мислилась без колядок, горілки, широких штанів та обов'язкового гопака.

Разом з тим треба пам'ятати, що принцип кінематографічних постановок в той час мав зовсім особливі риси, від яких ні один режисер, що поважав себе, не наважився-б одійти. Особливості ці полягали в тому, що кожний белетристичний твір треба було ставити не за самим романом, або повістю, що мали бути інсценовані, а за ілюстраціями до цього твору якого-небудь художника. Цей принцип, між иншим, зберігся і до нашого часу, бо й досі ще запорожці, наприклад, змальовуються не инакше, як за відомою картиною Репіна.

Керуючись згаданим принципом, французи взялися і за Гоголя. Першим українським фільмом мав бути «Тарас Бульба»[143], але через технічні умови випуск картини відклали і в першу чергу випустили «Мазепу»[144] (350 метр.), з участю — в ролях Кочубея та його дружини — двох перших російських «королів екрану» Васил'єва та Сичової. Від Пушкинської поеми взяли лише кілька «ударних моментів» — Кочубей та Орлик, Кочубей у в'язниці, божевілля Марії, і т. и. — інсценовані дуже дбайливо, щоб недалеко відійти від популярних зразків ілюстрацій до Пушкіна художника Соколова. Український побут брався тут зовсім не в етнографічному плані, а швидше нагадував той злиденний провінціяльний псевдо-український театр, що з ним ми можемо ще й досі познайомитися де-небудь в глухих закутках, де він доживає свої останні дні. Надзвичайна оперетковість, підкреслена ще й типовими театральними декораціями, костюми, пошиті за зразками карикатур минулого століття і обстановка, що була чимсь середнім між балаганом та феєрією, — ось що було найбільш характерними рисами цієї постановки. Режисер Ганзен, що ставив «Мазепу», компонував увесь фільм за принципами постановок французьких псевдо — класичних мелодрам і примусив акторів грати в манері, властивій французькому театрові кінця XIX століття. Але, не дивлячись на такі хиби, фільм все таки мав виключний успіх. Причина цього успіху ховалася в тому, що це був один з перших російських фільмів.

Слідом за «Мазепою» нарешті з явився і «Тарас Бульба», випущений в прокат під назвою «Любов Андрія». Поставлений режисером Метром за тими-ж принципами й методами, що й «Мазепа», фільм все таки відрізнявся великою художністю, головним чином, завдяки справжнім

142. «Ухарь купець» (1909, реж. В. Гончаров). — *Прим. упор.*

143. «Тарас Бульба» (1909, реж. О. Дранков). — *Прим. упор.*

144. «Мазепа» (1909, реж. В. Гончаров). — *Прим. упор.*

натурним з'йомкам (сцена смерти Андрія). Що до павільйонних кадрів, — то тут все лишилося по старому: мальовані театральні декорації, опереткові костюми, театрально-балетні мізансцени та високомовні пози й рухи центральних виконавців — Тараса Н.О. Васил'єва та Андрія Лісногорського.

Український побут залишився по старому «terra incognita» для режисури та акторів, а художники трактували його в плані фантастичної балетної феєрії. Саме інсценування, що продовжувало дотримуватися старих принципів показу на екрані найбільш «ударних моментів» твору, ні в якій мірі не могло бути інсценізацією в повному розумінні цього слова, а було лише окремими живими ілюстраціями до найбільш популярних місць повісти. Невеличкий метраж (280 мет.), що в нього мав укластися весь величезний матеріял «Тараса Бульби», звичайно, вихоплював тільки де які окремі кавалки, намагаючись екранізувати Гоголя за принципами ілюстрацій дешевих видань і все-ж, не дивлячись на таку низьку художню вартість, «Бульба» мав великий попит. З наведених двох прикладів ясно, що поява картин, які були ілюстраціями до популярно-белетристичних творів з одного боку, а з другого — відображали своєрідну «екзотику» маловідомого побуту України, була саме тим «цвяхом сезону», яким Пате міг цілковито захопити в свої руки російський кіно-ринок.

Це взяли на увагу й решта виробництв і майже всі російські кіно-фірми починають негайно готувати картини на українські теми. Один з найбільш енергійних та метких кіно-підприємців того часу — Дранков, то ім'я його в наші дні визначається кіно-халтурою найбільш низького гатунку, перший зрозумів небезпеку од захвату Пате російського ринку і спішно зняв «Запорожця за Дунаєм» та «Богдана Хмельницького», але завдяки надзвичайно низькому художньому рівню, навіть і для того невибагливого часу, картини ці не мали ніякого успіху.

Реорганізоване південно-російське прокатне бюро «Художество» випускає в прокат «Наталку Полтавку» (257 метр.) і «Матір-наймичку» (365 метр.). Обидві картини знято в театральному плані, тоб-то просто на сцені, в тому вигляді, в якому вони йшли в українському театрі в Київі, на першому плані досить чітко виділяється суфлерська будка. Будучи в дійсності театральною виставі ю, знятою кіно-апаратом. обидва фільми в наш час уявляють з себе значну цінність, як матеріял для вивчення дореволюційного українською театру.

Між тим Пате продовжує випускати свої українській бойовики і в 1911 році ми бачимо відому постановку Метра «В дні гетьманів»[145]. На цій картині французька манера постановки позначилася особливо яскраво Фантастичні театральні декорації, що в них ідуть не тільки камерні, а вуличні сцени, декорації, що мали відображати Україну, костюми з оперних костюмерень, компоновка мізансцен і сама манера гри — надзвичайно цікаві нам, як останній пам'ятник подібних постановок, бо після «Гетьманів» Пате цілковито міняє характер своїх фільмів, толовим чином з причини повороту Метра й Ганзена до Франції

Уже в наступній своїй картині «Катерина» — інсценізації популярного віршу Шевченка, — Пате цілковито відходить від попередніх зразків. Хоч на афішах і стоїть ім'я Ганзена, але цей фільм фактично був поставлений молодим сценаристом та художником Пате Ч.І. Сабинським[146]. Наявність натурних зйомок та спроба наблизитися до справжнього українського побуту заслуговує в даному фільмові на велику увагу. Бажання хоча-б приблизно відобразити Україну не за

145. «В дні гетьманів» (1911, реж. А. Метр). — *Прим. упор.*

146. *Сабинський Чеслав Генріхович* (1885–1941) — режисер, художник, кінодраматург. У 1903–1908 — навчався в Моск. уч-ще живопису, скульптури та архітектури. З 1904 — худ. і декоратор МХТ, з 1908 — працював в кіно як худ., реж. і сцен. на фірмах «Бр. Пате», «П. Тіман і Ф. Рейнгардт», «І. Ермольев», «Д.І. Харитонов». Оформив близько 50-ти ф. Перша реж. робота — «Страшний небіжчик» (1912). У дореволюційні рр. пост. ряд пригодницьких, побутових і кримінальних мелодрам. Ставив також екранізації класичних літ. творів. З 1920-х — ставив агітфільми і картини різних жанрів. Був авт. і співавт. сцен. більшості пост. їм ф. У 1937–1940 — методист і ред. сцен. від. к/ст «Ленфільм».

оперетковими зразками в даному фільмі особливо яскраво проглядає і він є першою спробою створення побутовою фільму па українську тему. Побут, як такий, зовсім ще непорушений в російській кінематографії, тут висувається на перший план. Сабинський відмовився від псевдоісторичних постановок на зразок «Бульби» або «Мазепи», але, продовжуючи йти за твердо встановленими принципами інсценізації белетристичних творів, він разом з тим намагався використати й суто етнографічний матеріял і в цьому відношенні «Катерина» варта більшої уваги, ніж всі фільми.

Майже одночасно з «Катериною» в російській кінематографії з'являється зовсім новий фактор — кіно-сценарій, написаний виключно для екрану й не перероблений з якогось белетристичного твору. Автором цього сценарія був популярний письменник М. Брешко-Брешковський, якому преса урочисто надала титула «першою російською кіно-драматурга».

Надзвичайно цікаво відмітити, що перший-же спеціальний сценарій «Іван Підкова» був написаний на українську тему.

З огляду на малу художню цінність, картина успіху не мала, але вона все-ж цікава нам, як перша спроба дати масові сцени боїв з поляками і з'йомкн справжнього місця розташування Січи. З'йомки Січи, виявилося, настільки захоплювали глядача того часу, що фірма «Родіна» негайно приступає до створення з уривків «Тарас Бульби» спеціяльного сценарія і ставить картину «Запорізька Січ» (1912 р.). Фірма відійшла від театральних прийомів, але зате потрапила в протилежний бік — картину Репіна, що була основним моментом для постановки центральних сцен фільму. «Запорозька Січ» була єдиним фільмом на українську тему, що його було випущено в 1912 р., і, разом з тим, закінчує собою перший цикл цих картин. Весь період 1913–17 рр. позначається зовсім новими прийомами як в галузі сценарної справи, так і самих постановок, і являє собою зовсім нову епоху в історії, російської і української кінематографії. Але про це іншим разом.

Кіно. 1928. № 4(40). Квітень. С. 4–5;
Зоря. 1928. № 19(46). Жовтень. С. 16–18.

Г. Нелідов[147]

НАВІТЬ НЕ ФЕЙЛЄТОН

Коли тепер, вже змужнілу, мало не тридцятилітню людину колись різного роду няньки та родичі колисали в колисці, коли ярмаркові зіваки то скептично, то зачаровано розглядали дитячі рухи десятиметрових картин бр. Люмьєр, — навіть найсміливіший з американців не міг собі уявити, що вийде з цього юнака, що так легковажно розпочав свою кар'єру…

Приблизно так каже історія, і нам залишається вірити їй на слово, та, зробивши такий великодушний вчинок, треба все-ж критично поставитися до деяких параграфів цієї історії, до параграфів, що часом замасковані і тому їх доводиться читати поміж рядків.

147. *Нелідов Габріель* (1897–1965) — актор. — *Прим. упор.*

У драматургії, як і взагалі в мистецтві, є так звана «теорія смішного», але, на величезний як наш, так, сподіваємося, і ваш жаль, в цьому випадкові теорія з практикою дуже рідко збігаються.

Невчасно показаний звичайнісінький палець може викликати сміх, тоді як тричі дотепна людина, що потрапила в компанію похмурих самогубців, викличе тільки жаль до свого минулого: «чому, мовляв, дотепник не вмер маленьким, коли хворів на дифтерит»?

Наша кіно-комедія ніяк не може знайти середньої аритметичної поміж славетним пальцем та згаданим «дотепником».

І справді: як-же знайти її, коли кожне громадське прошарування сміх розуміє по свойому.

«Зловив я його, братішки, вранці. Посадив його на пеньок і почав різати. Раз різанув, а він сміється. Два різанув, а він сміється. Сміху було багато, ну я й зарізав його тупим напильником, щоб він не кашляв».

…Так, наприклад, починав теорію та практику сміху один бандит.

Наша кіно-комедія з нами поводиться трохи інакше: вар'їруючи бандитське світорозуміння в засобах — вона не ріже живих людей, а тільки калічить їхню психику й смак.

Спасибі й за це!

Коли Европа, зломивши МаксаЛіндера[148], примусила його двічи калічити свою індивдуальність і в результаті зовсім не комедійним засобом покінчити розрахунки з життям, то вибагливість смаків під гаслом «хліба й видовищ» на цьому не спинилася.

Бестер Кітон[149] смішить мертвою дерев'яною маскою свого сумного обличчя.

Гарольд Лойд[150] — усмішкою бездоганних зубів та круглими окулярами стандартного Клерка.

Чарлі Чаплін вже не смішить: він озброїв буржуазне суспільство проти себе своєю іронією. Важко розрізнити, де в творах Чарлі Чапліна кінчається комедія, й де починається трагедія. Він переріс жанри, цей геніяльний блазень сучасності!

Добра, чи нагана закордонна комедія — це, звичайно, питання спірне, але у всякому разі вона зробила й робить свою справу, хоча-б у галузі формальних досягнень.

А ось наша комедія (хай пробачать мені це слово), окрім назви «комедія», ніяких властивих цьому жанрові ознак не має.

Високошановний Глупишкін, той самий цирковий «рудий», що волею якоїсь долі та режисерської фантазії раптом опинився на екрані, продовжує розгулювати на тисячах метрів ні в чім неповинного целулоїду в кіно-театрах нашого Союзу.

Хоч Глупишкін і змінив своє прізвище, але-ж навіть найгірший трудшколець знає, що «від зміни місць чисел — сума не змінюється»; отже «Чашка чаю» та «Поцілунок Мері Пікфорд»[151] нічим не відрізняються від «Фридалена, що одружився», або «Дурашкіна, що боїться тещи».

---

148. *Ліндер Макс (Leuvielle Gabriel-Maximilien)* (1883–1925) — відомий французький актор-комік, один з найпопулярніших «королів сміху» часів німого кіно. Сценарист, режисер та художній керівник багатьох короткометражних ф. Президент Асоціації кіноакторів (1925 р.). — *Прим. упор.*

149. *Кітон Бастер (Keaton Buster), справжнє ім'я Джозеф Френк Кітон (Joseph Frank Keaton)* (1895–1966) — американський комедійний актор і режисер, один з найбільших коміків німого кіно, творець фільмів «Шерлок-молодший», «Навігатор» і «Генерал». Володар позаконкурсного почесного «Оскара» 1960 року з таким формулюванням своїх заслуг — «за унікальний талант, який забезпечив безсмертя німий кінокомедії». Американським тижневиком «Entertainment Weekly» визнаний сьомим за значущістю режисером всіх часів. — *Прим. упор.*

150. *Ллойд Гарольд Клейтон (Lloyd Harold Clayton)* (1893–1971) — американський актор і кінорежисер, відомий своїми німими комедіями. Поряд з Ч. Чапліном та Б. Кітон — один з найбільш популярних і впливових кіноакторів епохи німого кіно. Знявся приблизно в 200 ф., і німих і звукових, між 1913 і 1947 рр. — *Прим. упор.*

151. «Поцілунок Мері Пікфорд» (1927, реж. С. Комаров). — *Прим. упор.*

Сміх-же, сміх сатири або гротеску, до цього часу старанно захованні від наших очей, а сурогат під крикливою та брехливою назвою «радянської комедії» опудалом стирчить на плакатах театрів, і окрім кислої усмішки та глибокого смутку з приводу витрачених на квиток грошей, нічого не викликає…

Глупишкін та Дурашкін не тільки не роблять, як деякі ластівки, комедійної весни, а навпаки, — вганяють у глибоку осінь із справжніми заморозками комедійний жанр.

Ножиці теорії та практики «смішного» розійшлися по бігунах, і треба було-б уже і нам подбати за експедицію нових кіно-Нобіле, що могли-б вирушити у небезпечну подорож, щоб відшукати кінці цих ножиць.

Кіно. 1928. № 8(44). Серпень. С. 6.

Леонід Скрипник

КРИЗА УКРАЇНСЬКОГО КІНА

(В порядку обговорення)

Даючи цій статті таку назву, я тим самим відповідаю позитивно на запитання, «чи є криза в українському кіні», що його редакція «Вістей» поставила біля двох місяців тому.

І до цього часу майже всі, що виступали в пресі персонально, чи організовано цю кризу проголошували більш-менш категоричною Я мав змогу виступити лише проти певних перекручень цього питання, що вони ставили небезпеку дезорієнтації громадської думки, зосереджували увагу, на дрібницях, то-що. Ця стаття є спроба хоч по-необхідності короткого, але можливого повного освітлення самої суті питання, тих моментів, що спричиняються до дійсно загрозливого становища.

Я обмину лише, питання економічного положення, скільки це положення хоч і не блискуче, але, порівнюючи, пристойне. Це питання вимагає аналізи спеціальної, подібної до тої, що її проробила урядова комісія в квітні цього року.

Пам’ятаючи, що кіно є — перш за все і головніші за все — мистецтво, яке мусить посідати одну з найважливіших ділянок фронту культурної революції, ясно, що росквіт кінематографії в цілому є функція перш за все росквіту самого мистецтва кіна. І хоч — річ теж ясна — погане, адміністрування та господарювання і може вбивчим чином вплинути на нормальний росквіт кіна («напакостити й кицька може», а тим більш адміністрація), але найгеніяльніший адміністратор і господар не виведуть кіна з критичного стану, не спираючись на його мистецьку основу, не дбаючи перш за все про культурне й мистецьке здорове зростання його.

«Ножниці в кіні»

Цю стару формуліровку цілком можна застосувати до визначення самої суті сучасної кризи кіна. На жаль про це жоден з виступавших у пресі товаришів не говорив. Всі пропонували рецепти до лікування *наслідків* хвороби, замовчуючи зовсім *саму хворобу*.

Що таке «ножиці в кіні»? — Цитую себе самого (мій доклад Правлінню ВУФКУ 19-IV б. р.). «Сучасне кіно навантажено завданнями величезної соціальної ваги. Навантаження де справедливе ,бо кіно має досить потенціяльних сил для виконання цих завдань. Але ці сили в дуже малій мірі перейшли в стан кінетичний». «Мистецтво кіна при всій своїй молодості досить виявило свою переконливу могутність, щоб теза про нього, як про найважливіше з мистецтв стала за аксіому. Але це справедливо лише відносно *мистецтва кіна*, а не еклектичного, сумішу з метод театральних, літературних, малярських і т. д.». «Запозичення ці зараз кіну доводиться робити саме ради нерозвинености власної мови, неспроможної ще висловлювати ті складні твердження, що їх висловлювати доводиться».

«Розглянемо окремо: 1) процес зростання кількісного й якісного завдань кіна і 2) процес вростання його спроможностей, що до виконання цих завдань.

«Навантаження, як відомо, зростає дуже швидко, досягло вже зараз величезних розмірів і зростатиме й надалі неминуче з такого швидкістю: отже, ми вступаємо в добу революційного темпу нашого культурного розвитку.

«Процес же збагачення спроможностей, зростання й розвиток власних сил — іде повільною ходою, природньою кожному могутньому, інертному, дякуючи вже самій величині своїй, фабр.-заводському виробництву. Кожна нова думка мусить на шляху свого здійснення перебороти природній опір всієї виробничої системи, всієї методики виробництва»… Як побачимо далі, не тільки в факті існування кіна в вигляді фабр.-заводського виробництва лежать причина кволости його розвитку. Це, хоч і могутня, але тільки технічна причина.

«Отже, наявно ми маємо загрозу специяльних «ножниць».

«Ці ножиці, коли не вживатиметься заходів до зміни темпу хоч одного з цих двох процесів, неминуче будуть розходиться що далі, більше».

Практично, звичайно, не може бути балачок про зменшення соціяльного навантаження на кіно. Навпаки — партія і громадськість кожного дня це навантаження збільшують, кожного дня вимагають від кіна що-більшого ефекту.

Отже — *вихід в рішучих найкатегоричніших заходах що до інтенсифікації розвитку самого мистецтва кіна. Саме це має зараз кардинальне значіння і саме в цьому напрямку мусить бути скерована вся увага.*

Причини «ножниць».

Вище зазначено основну технічну причину кіно вимагає для реалізації його творів цілої організації фабричного типу. У нас кінематографія дуже швидко стала стільки міцною економічно і виробниче, що ця організація неминуче набула великої інертности.

Друга причина — загальна необізнаність на питаннях самої суті кіна, теж природня, вважаючи на молодість цього мистецтва.

Кіно й досі є «темний ліс», майже зовсім не освітлений світлом теоретично-мистецької та наукової аналізи.

Всі мистецтва мають свою культуру, мають певні критерії, мають великий капітал досягнень, що складається працею десятків і сотень поколінь.

— У кіна нічого цього майже зовсім немає.

Гірше — до нашого кіна прийшли ті люди, що будували в свій час старе, Ханжонковсько-харитонівське кіно і вони утворили кадр «старих робітників» сучасного ВУФКУ, бо вони весь час були єдиними авторитетними для решти робітників, що прийшли звідки завгодно: добре

ще коли з літератури, або театру, а то часто-густо з тих ділянок життя, що з мистецтвом взагалі не мають нічого спільного (на пр., — з міліції, то-що). Вся ця частина апарату, що й досі складає більшість, виховувалася на нормах та ідеалах, зрозумілих п'ять років тому, але абсолютно негідних зараз.

До швидкого поступу вперед, що його вимагав розвиток всього нашого будівництва, *наше кіно виявило себе цілком нездатним*. — Гадаю, що вся продукція ВУФКУ і всі оцінки цієї продукції, зроблені всіма авторитетними інстанціями, пресою і громадською думкою, досить доводять це твердження.

Криза нашого кіна, загрозливе розходження «ножниць», почалася вже давно. Вперше сигналізувала про це партія ще років зо два тому, коли ВУФКУ обслідувала комісія ЦКК. Після того сигнали почали робитися що далі частішими і тривожнішими, включно, до з'явлення панікерських вигуків… Але… «воз и ныне там»… В усяків разі — не дуже далеко зрушив з того місця, де стояв… Така продукція, як картини випуску останніх місяців — «Леся»[152], «Жахлива людина», «Лавіна»[153], — доводять це краще за всі вигуки. Це дійсно — сигнали біди, «SOS», що їх укр. кіно само кидає на адресу радянської громадськости та керовничих органів.

Ідучи далі шляхом вишукування причини, мусимо запитати: в чім, причина того, що апарат ВУФКУ, той самий, що збудував з нічого укр. кінематографію, створив велику міцну організацію, так скоро збанкротувавсь перед нагнітом нових величезних вимог до кіна нашого часу?

Причина ця формулюється коротко: *в нашому кіні немає культурности*. — Це — прикра і «нечемна» істина, але мовчати про неї годі. Найкультурнішу ділянку соціалістичного будівництва мусіли обслуговувати люди, серед кого справді культурні робітники нараховуються одиницями. Мало того, ознака культурности, що її вдавалося б треба ставити першою в анкеті кожного кіно-робітника, взагалі не вважалася за необхідну. На командних місцях цієї культурної, справи сиділи люди інколи не тільки не культурні, але й просто малограмотні. На найвідповідальнішу роботу, напр., режисерів висувалися люди, «за вислугу лет», або й просто тому, що вони добрі партійці і гарні хлопці… Уявіть собі на хвилинку, що окрпартком «допомагає» Держвидавові, у кого немає ще радянських Пушкінів і Толстих шляхом… командировки в розпорядження ДВУ товаришів на відповідну роботу! — Дико? — Отже, в кіні у нас це до останніх часів не здавалося диким.

Величезну шкоду принесло нашому кіну також цілковите нерозуміння самої сути мистецтва кіна з боку тих його керовників, що щиро вважали театральний стаж за підготовку до роботи в кіні. Найчесніші робітники самі скоро зрозуміли, що їм їхня колишня театральна діяльність швидче шкодить, ніж допомагає. Решта — не вагалась навіть одночасно працювати, напр., режисером і в кіні, і в театрі.

Не меншу шкоду, ніж відсутність достатньої кількости культурних робітників, спричинила й спричиняє укр. кіну надто достатня кількість робітників некультурних. В справі культурности дуже часто «кількість переходить у якість» — отже часто трапляється, що між культурною й некультурною людиною не можна перекинути мости, заснованого на культурних підвалинах. Звідси — хронічна відокремленість одної частини апарата ВУФКУ, від другої, хронічна, знаменита «кіно-склока», важка атмосфера інтриг, шепотіння по закутках, безглуздого цькування окремих робітників і т. ін.

Впливом некультурности треба пояснити і з'явлення тих ганебних фактів, що про них сповіщає № 31 «Кино-газеты». Характерно, що пиячили та іншими засобами «веселилися» якраз

152. «Леся» («Дамбу прорвано», 1928, реж. М. Капчинський). — *Прим. упор.*
153. «Лавіна» (1928, реж. І. Перестіані). — *Прим. упор.*

не режисери, художники та артисти, тоб-то не культурна, але роскладена «богема», а представники виробничої, виконавчої частини штату ф-ки, серед кого більшість — переконані прибічники «старого курсу» ВУФКУ, вороги всяких «новшеств», — звичайно, я далекий від думки наділяти всіх культурних робітників ВУФКУ ангольськими цнотами, але, річ ясна, що на подібну поведінку може ризикнути лише командна частина організації, а такою ніяк не є культурна частина.

Некультурність та незнання весь час тяжили над укр. кінематографією. Тут не можна навести всіх дрібниць і великих випадків, де некультурність виявилась в адмініструванні за принципом «ліва нога хоче», бо таких прикладів аж надто багато.

Некультурність створила в ВУФКУ установу, куди культурні люди просто бояться йти, пам'ятаючи приклади, коли окремих необережних товаришів ганьбили, цькували, опльовували, «з'їдали» всіма засобами, включно до абсолютно безпідставних доносів «куда следует».

Можна, поставившись по-філософському, визнати, що це все річ природня, що кожна теза неминуче має антитезу, яка часом буває сильнішою, але відогравати героїчну ролю неминучих жертов не у кожного вистачає охоти. Недавно один укр. письменник визначив положення так: «у ВУФКУ ні культурного, ні громадського капіталу напевне не набудеш, але того, що в тебе є, неминуче позбудешся».

Така атмосфера спричиняє положення, коли навіть та невелика купка культурних сил України, що могла б працювати в кіні, що має й хист до цього, працює з охотою в будь-якій іншій культурній установі, часто на самих скромних матеріяльних умовах, але від праці в ВУФКУ відмовляються. В цьому — один з основних моментів проблеми людських кадрів ВУФКУ, що до неї ще доведеться повернутися далі.

В тих же «рокових» для укр. кіна причин виникає засилля суто-виробничого боку справи, що його й досі ще не цілком спекалася укр. кінематографія. Абсолютно очевидна твердження, що ввесь суто-виробничий бік справи має рацію самого існування свого тільки в обслуговуванні художньо-творчих задумів сценариста, режисера, художника і оператора — і досі не є обов'язкове для великої кількости робітників ВУФКУ і досі виробництво інколи ще прагне до самодовлійного значіння.

Одну з хиб роботи ВУФКУ роздули в пресі до значіння «причини всіх причин» сучасної кризи — що справу, зі сценаріями. Оправа, звичайно, стоїть далеко не гаразд, але, річ ясна. «собаку закопано» зовсім не тут.

Основною хибого роботи худ. відділу ВУФКУ треба визнати навіть не невміння його організувати постачання виробництва сценаріями, але невміння, чи небажання, чи неспроможність посісти належно, керовниче місце в справі реалізації цих сценаріїв. — Це торкається вже взаємин між правлінням і фабрикою і про це говоримо в відповіднім місці

Всім відомо особливе напруження атмосфери на Одеській ф-ці в останні місяці. Одеса виявила велику експансію і заговорила навіть зі сторінок «Правди». Правління ВУФКУ на це вирішило відповісти «витримкою» і «реальними заходами», що має поки-що форму просто мовчання. — Отже, в данім разі нас цікавить навіть не самий факт цього напруження, загострених конфліктів за участю всіх партінституцій і міськради, — не всі ці бурхливі і дуже цікаві вияви одеського життя, але нас цікавлять причини всіх цих подій. Ці події найкраще свідчать про велику міць «антитези», яка виявилась стільки, яскраво саме тому, що весною цього року правління ВУФКУ було взялося дуже енергійно за запровадження в життя нових тез нових шляхів. — Врешті, «синтеза» вийшла слабкувата, щось подібне до «коаліційного уряду», що не дав жодної гарантії своєї тревалости. Безперечно можна передбачати нові сбої, що виникнуть негайно, як тільки сумнівна рівновага буде порушена. Тим більше, що порушити її треба, порушити

її доведеться, яку б «м'яку» лінію не обирало Правління, бо нових шляхів від укр. кіна вимагає сама історія. «Лавінами» та «Лесями» не відкупишся від її вимог.

Розібрати до кінця всі причини, що створили сучасну кризу, просто технічно не можливо в рямках хоч би й великої газетної статті. Я обмежуюсь основними моментами, з яких треба починати аналізу сучасного стану укр. кіна.

Треба пам'ятати, що основною причиною, що гальмує, а іноді й зовсім неможливим робить поступ кіна, є велика некультурність. Треба пам'ятати, що без великих жертов культурними людьми з боку відповідних інституцій та культурної радянської громадскости сучасної кризи позбавитись буде не можна. Це мусить зрозуміти й само ВУФКУ і зробити в цього відповідні організаційні висновки, бо, як побачимо далі, в його відношенню до цього питання і досі далеко не все гаразд.

Отже всі ці причини мають за наслідок надто кволе розвинення самого мистецтва кіна, не дають можливости стільки швидкого його зростання, щоб воно спрямоване було йти в ногу зі зростанням соціального навантаження.

Щоб уникнути цього мало ще знищити зазначені вище причини, які є тільки гальмами, відограють тільки *негативну* ролю. Необхідно ще дбати негайно про заходи, що за спеціальну мету мали б *сприяння* розвитку мистецтва кіна. Основним заходом є організація постійної, систематичної науково-дослідницької та художньо-експериментальної роботи в питаннях кіна. Це — дуже велике й складне питання, — цілком нове до того, — його доведеться обговорити окремою статтею.

Основні принципи виходу з кризи

Ці принципи з цілковитою очевидністю походять з гасла культурної революції і із факту сучасного «критичного стану укр. кінематографії.

Але відомо, що найтрудніше помічається саме очевидні речі, і їх доводити треба найчастіше. Знов таки, кожен безперечний вис-койок — б теза і неминуче викликає опір інертної дійсности. І коли мені доведеться говорити навіть «трюїзми», то лише тому, що для нашої кіно-дійсности вони ще й досі не набрали ознаки безперечности.

Справді: «кожна резолюція неминуче викликав контр-революцію». — Трюїзм? — Звичайно.

«Ми вступаємо в добу культурної революції. — Хоч і не трюїзм іще, але річ усім відома.

Але ж, як кожна революція, так і революція культурна теж викликає відповідну контр-революцію в вигляді чи ж «прямої дії», чи саботажу. — Це теж річ безперечна. Але де і хто про це хоч би згадує, не говорячи вже про те, щоб зробити відповідні висновки.

На жаль — ніхто й ніде. В кіні — в усякім разі. Тут найдрібніші події що хоч трохи пахнуть революцією, викликають вибухи активного чи пасивного опору, але нікому й на думку не припаде кваліфікувати це, як контр-революцію «з усіма наслідками», що з цього походять. Мало того — тут часто-густо процвітають мирно такі махрові явища старих часів, що їх можна порівняти хіба з фактом мирного існування десь у нетрах сибірських лісів цілих селищ, де люди ще не чули про Жовтневу революцію.

Прикладів шукати на щастя недовго. Тижнів тому зо три всього йшла в одному з кінотеатрів Київа картина Гріфітса: «Дві сирітки». Фільм, що був у свій час величезним досягненням мистецтва кіна, що й зараз багацько чому міг би навчити багатьох наших режисерів. І цей фільм товариші прокатчики з ВУФКУ, пустили в такому ганебному, неприпустимому, мерзотному вигляді, що навіть наша, зовсім не вибаглива авдиторія, була обурена. Сеанси весь час

відвідувались під загрозою скандалу. *Мистецький* твір, що має виконувати велике *культурне* завдання, волею комерсантів з ВУФКУ було скалічено до обидности, було перетворено на якусь паскудну карикатуру. Все це в «культурному Донбасі України», в самому центрі. Що витворяють такі комерсанти по інших місцях, по всяких далеких забутках — подумати страшно.

Спробуйте, уявіть на хвилинку, що щось подібне створило б якесь видавництво, скажемо, з творами Шевченка, чи Пушкіна, Чайковського. — Уявити цього ніяк неможливо. А в кіні не тільки уявляють, але й роблять.

Хіба одного цього вже не досить, щоб побачити, який величезний шлях ще треба пройти ВУФКУ, щоб стати хоч би такою ж культурною організацією як ДВУ, чи Книгоспілка,

А практично справа пояснюється дуже просто: функції прокату, себто механізму безпосередньо культурно-мистецького обслуговування маси споживачів кіна, абсолютно відокремлено від художнього відділу. Цілковита необхідність художньої контролі над фільмами безпосередньо перед лусканням їх на екран — не обов'язок для ВУФКУ.

Отже і отаких випадків «старо-режимного» гатунку і випадків саботажу та безпосередньої контр-революції по культурній лінії можна найти надто багато.

«Революцію в білих рукавичках робити не можна» — це теж усім відомо. І знов таки від гасла до його здійснення ціла прірва. Вся недовга історія культурної революції в ВУФКУ, майже без винятків проходить під прапором «демократизму». «учредиловських» принципів, інтелігентської «делікатности» і інших «білорукавичних» ознак. Опір старих зашкарублих традицій, опір усієї старої практики роботи і міцно з'єднаної старої частини апарату, що мав до того змогу спертися в Одесі на своєрідний провінціяльний «націоналізм» — цей опір був надто міцний. Управління ВУФКУ не вистачило чи то рішучости, чи то достатньої переконаности та усвідомлення справедливости власної, нової лінії і, як сказано вище, ВУФКУ зараз тимчасово «заспокоїлося» дійшовши чогось подібного до «коаліції».

Перші часи революції завели в життя тактику ревкомів, комісарів, політику «воєнного комунізму» і історія довела безперечну необхідність саме такої політики, як ні скавчали: «демократи» всіх гатунків про «деспотизм» та «тиранство» більшовиків. Це теж річ цілком свідома, але знов таки вона чомусь перестає відогравати для ВУФКУ ролю директиви, коли справа торкається *культурної* революції. «Демократизм», «автономія», і інші прекраснодушні принципи не тільки досі визначають політику правління ВУФКУ, але як ми побачили в останньому розділі, мають зберігатися й надалі.

Діялектика є діялектика. В процесі розвитку окремого соціального явища вона виявляється так само, як і в розвиткові суспільства в цілому.

В історії ВУФКУ можна прослідити всі етапи революції, починаючи з «Весни Святополк-Мирського» (у ВУФКУ ще була весна 1926 р.). Весною минулого року розпочалася «лютнева революція», що одразу пішла шляхом «коаліції». Врешті, весною цього року я сам був певний того, що настав давно жданий «Жовтень». Людина, взагалі, легко вірить тому, в що хочеться їй вірити… Зараз для такої впевнености я не можу знайти досить підстав. Коли й не відхід назад, то певна затримка, непотрібна й шкідлива «стабілізація» ВУФКУ — досить очевидні.

«Жовтень» укр. кінематографії, як і досі, ще в майбутньому. І основне пекуче, невідкладно завдання — як найшвидче прискорити його з'явлення. «Потеря времени смерти подобна» — це справедливо завжди, і ще тричі справедливо, коли в наявносте маємо відставання, затримку розвитку, зростання ножиць, коли маємо «Лавіни» та «Лесі» в «активі» 1928 р. Треба ще не забувати, що і революція не дає «по щучьему велению» потрібних результатів в одну мить, що просто практично потрібно ще чималий шлях пройти і по дійсно вже *новому* шляхові, щоб

дійти того моменту, коли тільки розходження «ножиць» зупиниться. Треба пам'ятати, що нашому кіну треба ще *наздогнати* культурне життя України, себто певний час іти напруженим до останнього темпом, *швидчим*, ніж темп культурної революції по інших ділянках, — тільки тоді з'явиться можливість для нього відогравати належну ролю могутнього чинника культурної революції.

А для цього, перш за все, потрібно йти прямою, точно обраною лінією, не хитаючись, не блукаючи манівцями прекраснодушного, або формалістського «демократизму».

Економічне становище ВУФКУ, а тим більше його виробничу базу, можна визнати безпечними. Хиби, що є в цих галузях, порівнюючи з загальною картиною, другорядні. Основна кризи — саме в культурно-мистецькій галузі. Висновок ясний: необхідно категорично визнати домінантну ролю саме цієї галузи.

Звідси: перевести центр ваги на художній відділ. Надати художньому відділові, хай, тимчасово, диктаторських прав над усім виробництвом у цілому. З органу, де процвітає «взгляд на нечто», де працює кілька культурних кваліфікованих людей в атмосфері цілковитої відірваности від живого виробництва, де панує система якогось «надземного»; абсолютно позбавленого актуальности відношення до виробництва, — з цього інтелігентсько-чистоплюйного органа ВУФКУ треба зробити найбільш актуальну, конкретно робочу його частину. Парадокс, та яким перебуває десь високо над грішною землею найкультурніша частина апарату ВУФКУ в той самий час коли ВУФКУ гине від некультурности, — цей безглуздий парадокс треба знищити.

Художній відділ, треба реорганізувати, треба значно підсилити його новими силами, треба безпосередньо йому і тільки йому підкорити всі художні сили ВУФКУ (режисерів, сценаристів, художників, операторів, акторів), треба надати йому права рішучого голосу в усіх питаннях, що будь якою мірою торкаються художнього боку справи.

Маючи диктаторські права, худвідділ правління зможе нести й цілковиту відповідальність за якість продукції, себто за розвиток укр. кіна.

Тільки таким чином обрана рішуча лінія буде найкоротчим шляхом. Сперечатися з цим трудно — пряма завжди коротча за криву.

Коли навіть припустити справедливість можливих заперечень що до певних «шкод», які в окремих випадках художній відділ може створити відділам виробничому чи фінансовому, — де не може мати актуального значіння: не порівняно страшніші ті шкоди, що їх неминуче матиме при сучасному становищі художньо-культурний бік справи.

Першим завданням реорганізованого художнього відділу буде вирішення проблеми людських кадрів.

Власне — «проблеми» тут особливої немає. Це не «проблема», а «питання», а «проблемою» воно зробилося, дякуючи саме отій атмосфері некультурности, що про неї говорилось вище. Ця атмосфера одразу загубить свій вбивчий вплив коли перша роля у ВУФКУ перейде до культурного художнього-відділу. Справді — тільки цілковитою ненормальністю організації ВУФКУ можна пояснити, що справа кіна, нова, важлива, надзвичайно цікава, що до неї існує такий небувалий потяг суспільства, що нею не може не цікавитись жодна культурна людина і тим більше, жоден митець, — ця страва має нанайголовнішу проблему свого розвитку брак відповідних робітників. Це звучить, як нісенітниця — це й є нісенітниця.

Не в бракові відповідних робітників трагедія, а в невмінні ВУФКУ до них підходити, в неможливих умовах праці, що існують на виробництві ВУФКУ для кожного справді, культурного робітника.

Лишається ще питання кваліфікації. Питання серйозности якого не слід ні зменшувати, ні збільшувати. ВУФКУ весь час хиталося між цими двома «соснами», то ризикуючи давати постановки цілком некваліфікованим людям, то роблячи режисерів із старих пом-режисерів, вважаючи це за «кваліфікацію». Насправді, нині положення поки що безпечне: саме по собі мистецтво кіна має ще стільки слабо розвинену теоретичну базу, що надбання тих *знань*, які надбати можливо, не становлять перед культурною й освіченою людиною великих труднощей. Решту — все єдино доводиться кожному художникові кіна набувати власними силами й здібностями. Суть справи — саме в справжній культурності та широкій освітності майбутніх робітників кіна. Само собою розуміється, що специфічні здібності потрібні для кіна. як і для всякого мистецтва, але й тут наявність *хисту* до роботи в кіні, раз цей хист виявляється у культурної людини, може бути в більшості випадків певною запорукою наявности певних здібностей. Цього останнього, на жаль, ВУФКУ теж до цього часу не зрозуміло: часто воно довіряє «хистові» «художників» подібних до славнозвісного Мухсін-бея[154], але іноді вперто вагається дати роботу людям, що не тільки хист свій, але й певні здібності всіма можливими для них засобами вже виявили

Вирішення єдиної справжньої проблеми, що стоїть перед ВУФКУ, проблеми категоричного переходу до диктатури художньо-культурного боку справи, автоматично розв'яже не тільки «проблему кадрів», але й всю довгу низку «проблем» або зведе до простих і ясних «питань» або й знищить зовсім.

Найбільш занедбана дитина укр. культури — українське кіно — весь час росла в жахливій атмосфері без сонця, без повітря. Коли воно хворе на золотуху, на анемію, на рахіт — не має рації робити з цього «проблеми» а лікувати його будь у яких професорів. Треба перш за все перевести його в інше помешкання, достойне культурної людини. Дитина, по суті цілком здорова і вичуняє вмент.

Що збирається зробити ВУФКУ

Дбаючи за цілковиту лояльність до ВУФКУ, я, щоб мати можливість відповісти на це запитання не обмежився безпосереднім и спостереженням та іншими матеріялами, але одержав потрібне «інтерв'ю» у правління. Отже, напрямки діяльності ВУФКУ, що їх буде накреслено тут, є цілком реальний план. Це забезпечує добрі наслідки, де напрямки ці правильні, але це не робить цілком реальним ті небезпеки, що виникають у місцях схиблення з правильної лінії

Загальна установка ВУФКУ цілком правильна — установка *на якість*, достойна доби культурної революції. Але поки що, ця установка що далеко не набрала ознак реальности, а перебуває в стані принципіяльному. В усякій разі вона була більш реальною кілька місяців тому, коли правління почало реформу з цілком правильної точки: з «чистки» ф-ки від найслабших режисерів. Зараз дехто з цих режисерів, не зважаючи на свій чималий стаж невдалої роботи, знову одержали постановки. Чим це пояснюється, кому потрібно створення ще кількох поганих фільмів — невідомо? Вияснити цього питання мені не вдалось. Значна частина причин безперечно полягає в отій прекраснодушній інтелігентності, що про неї говорено вище. Коли ще надати напр., про прокатні безчинства і про багато чого іншого, доведеться визнати, що при всій

154. *Мухсіна-Бей Ертугрул (Muhsin-Bey Ertugrul)* (1892–1979) турецький режисер, сценарист, актор, продюсер. У 1911–1912 — навчався в Парижі. У 1916–1920 — працював в т-рах, знімався в кіно в Німеччині. У 1920 — створив у Берліні ст. «Стамбулфільм», з 1922 — гол. реж. ст. «Кемальфільм». У 1925 — стажувався в т-ре В. Мейєрхольда, в 1926–1927 — на Одеській к/фабр. Потім повернувся до Туреччини. Увійшов в історію кіно як реж. першого турецького кол. ф. «Килимарниця» (1953). Був дир. різних т-рів. У 1959 — відсторонений від роботи. У 1979 — удостоєний звання почесного доктора від Егейського ун-ту за внесок в т-тр і кінематограф Туреччини. Його ф. «Спартак» (1926) висміяний в романі «Золоте теля» Ільфа і Петрова. — *Прим. упор.*

правильності провідної лінії ВУФКУ, цій лінії не вистачає дуже потрібних якостей: твердости й реальности.

Шляхи, що ними ВУФКУ обираєтеся йти до реалізації цієї лінії теж далеко не всі можна визнати за правильні. Деякі з лих безперечно лише заведуть знов у ту саму гущавину, звідки з такими труднощами уже почало виходити українське кіно.

Загроза небезпеки з'являються з самого початку: з конституції ВУФКУ що її запроваджує в життя правління. Суть цієї конституції зводиться до як найшвидкої автономії фабрик. Фабрики — Одеська й Київська — мусить бути автономними виробничо-художніми одиницями. За правлінням лишаються функції експлоатації та загальної контролі й керівництва.

Звичайно, децентралізація, місцевого самоуправління і інші демократичні речі — прекрасні речі. Але коли згадати, що ці речі утворюються зараз, напружену добу перших днів культурної революції, коли такими засобами мають революціонізувати найбільш відсталу ділянку культурного фронту, коли автономно хотять дати тій самій, скажемо, Одеській фабриці, що весь надавній галас зчинила саме відчувши бажання центрального правління своєю центральною владою виправити її хиби, коли додати, що та сама Одеська ф-ка і без того була фактично автономною, коли врешті згадати головне — реальні продукти цієї автономії: фільми, затяжка строків постановок, прогули режисерських груп, невиконання на 75% виробничою плану і т. д. і т. д. коли ви це згадаєте, то ці речі вже починають здаватися менш прекрасними.

Де ж гарантія, що ця нова автономія, що є фактично, просто поворотом до недавньої ще старої конституції, дасть будь які інші наслідки, крім тих, що вона вже їх дала?

Вище я пояснював, чим викликано цей поворот назад у загальній політиці ВУФКУ, але жодне пояснення не є ще виправданням. І в даній разі жодних виправдань цієї ультра-демократичній методи творити культурну революцію знайти не можна.

В майбутньому ще дальокому для ВУФКУ, можна буде дозволити собі розкіш но тільки автономію своїх фабрик, але автономного заснування хоча б сторонніх, но вуфк'івських фабрик але нині фабрика мусить бути тільки виконавчою організацією, нести суто технічні обов'язки. Розпорошувати керовництво за наших умов — значить послаблювати його, а й без того слабість, неусталеність і відсутність єдиної правильної лінії керовництва послужили одною з причин сучасної кризи.

Рішення правління ВУФКУ повернутися до старовинного, «перед-лютневого» ще принципу організації мусить бути перегляним усіма зацікавленими інституціями та громадськістю.

Вище говорилося про парадоксальність сучасного «надземного» існування худ. відділу ВУФКУ та вказувалося на категорично інші організаційні форми і конституційне значення його, що їх, очевидно, вимагає дійсність.

Отаке очевидність зовсім не завжди очевидність. Для мене очевидність безглуздя «демократії» в сучасну добу культурної революції — очевидна. Очевидний центр ваги — він же й саме слабе місце — художньо-культурний бік справи. Очевидний висновок — єдиний міцний художній відділ з диктаторськими повноваженнями.

Для… ВУФКУ очевидна абсолютна протилежна очевидність. В порядкові автономії фабрик ВУФКУ має на увазі створити на кожній фабриці автономний власний худвідділ. Функції сучасного худвідділу при правлінні тим самим стають вже не «надземними», а просто «надхмарними»: «загальне художнє керовництво». Уявить собі, що це значать реально, мені не сила. Більш точних пояснень я не одержав, крім того, що цей відділ буде затверджувати ті сценарії, що їх прийняли худвідділи ф-к, а також буде приймати та цінувати готову продукцію, що її надсилатимуть ф-ки.

Себто знов таки найширша «демократія» ВУФКУ забуло, чи просто не хоче бачити, що в данім разі це навіть не небезпечний ухил, а просто якась «голуба мрія». ВУФКУ забуло, що й зараз є в Одесі «художня рада» яка хоч офіціально і не так автономна, як майбутня, але практично має всі права необмежного монарха. Відомо і писалося про це в газетах, що для Одеської ради не тільки думка худвідділу Правління, але й думка Реперткому не має жодної актуальної сили: одеська рада хронічно бракує сценарій за сценарієм, що їх приймає київський худвідділ. З цього безглуздого становища ВУФКУ вибірало самий чудернацький, але самий демократичний вихід: воно чимало вкланяється фабриці і пропонує… приймати сценарії самій ф-ці. Тим самим воно визнає нездатність власного худ відділу владнати справу постачання виробництва сценаріями, визнає його неавторитетність. Але… цьому нездатному і неавторитетному худвідділові Правлінням надається право вищої інстанції відносно авторітеної худради фабрики…

Мислячи за законами загально-обов'язкової логіки, дуже тяжко зрозуміти всю цю демократичну витонченість!

Далі: в свій Худвідділ Правління ВУФКУ зібрало найкращих культурних знавців кіна на Україні. Аби були ще кращі — річ ясна, що ВУФКУ їх негайно запросило до себе: аджеж потреба в культурних та ще кваліфікованих: силах прокламуєтьея ВУФКУ вже років зо два. В одеську раду теж зібрано найкращі сили. І, як наказує досвід, всього існування цих двох організацій, ці дві групи кращих сил перебувають у хронічному і категоричному протиріччі, що до оцінки сценаріїв. Пояснення цього факту знайти можна, але не в тім річ. Річ у практичних висновках, що їх ВУФКУ зробити не, хоче, річ тім, що до двох художньо-керовничих органів ВУФКУ що хоче додати третій (на Київській ф-ці), що існуючу де-факто автономію хоче затвердити й де-юре. Замість пересвідчуватися результату річного болізного досвіду в цілковитому безглузді роспорошення художнього керовництва. ВУФКУ заводить це безглуздя в офіціальну систему.

І зовсім не треба бути пророком, щоб побачити завтрашні наслідки: досить глянути на наше сьогодні й учора.

Але те, що вчора було небажаним явищем, те само сьогодні вже явище загрозливої кризи, а завтра, воно буде цілковитою катастрофо.

Та спокійно і прекраснодушне ВУФКУ провадить демократичні експерименти, «два шага направо, два шага налево, шаг вперед, шаг назад», Худвідділ його лише посміюється, приймаючи жахливу продукцію, що сама за себе кричить «гвалт», одеська ф-ка цілком задоволена, завоювавши потрібну самостійність, яка трохи була не загинула в бурхливих революційних настріях цієї весни. Не ВУФКУ, а «благорастворение воздухов» словом…

Доводиться визнати, що нещастя ВУФКУ в тім, що йому вистачає грошей на отакі експерименти. І ще в тім нещастя, що вено здатно вигукувати тривожні сигнали лише одного свого органа, — каси. Я певний, що фінвідділ посміявся б, коли б довелось векселі протестувати. А коли виробництво не виконує завдань. рад. суспільства, коли з'являються картини, що є безсоромним, знущанням над кредитом даним ВУФКУ суспільством, — тоді можна сміятися: все це речі нематеріяльні, до нотаря за них не потягнуть.

А жаль. Коли є революція і контр-революція, то й без надзвичайної комісії по боротьбі контр-революцією обійтись трудно. А культурна, революція у нас відбувається поки що надто вже «безкровно».

Яким шляхом гадає ВУФКУ вирішити проблему постачання укр. кінематографії людськими кадрами. — Конкретної відповіді на це запитання я не одержав, та й неможливо дати за тих умов, за тієї атмосфери, що існуй й досі у ВУФКУ.

Вище я говорив, що, само проблема цієї атмосфери є головна, бо вона робить з ВУФКУ якесь опудало для культурних сил. Що гадає зробити ВУФКУ в справі виправлення цієї атмосфери. Ми вже бачили замість одного — три керовничих художньо-культурних центри, та автономію ф-к, інакше кажучи — нічого.

Чому і на яких підставах ВУФКУ гадає, що Одеська, скажімо, фабрика, краще орієнтується в сучасних культурних процесах України, має кращі можливості зв'язатися з укр. культурними силами і притягти їх, ніж це змогло за всі роки зробити центральне правління, — це загадка ВУФКУ. — Всі абсолютно підстави гадати цілком навпаки, але ВУФКУ гадає саме так і дає автономію ф-кам.

Передбачається, що звідкись братимуться кандидати, що їх беруть робити асистентами при режисерах і таким чином кваліфікувати. Але звідки будуть братися ті кандидати і до яких режисерів, крім хіба Довженка; їх надсилати на виучку — лишається невідомим… Врешті мається на увазі запрошення спеців — 2–3 з Росії та — 3 з-за кордону…

А тим часом ось-ось готова київська фабрика, потрібні нові великі культурні сили, справжні робітники (не згадую про три худвідділи, де за такою конструкцією справжні робітники будуть зайві).

Словом, і в цім надто важливім питанні ВУФКУ так само блукає, не бачучи, не бажаючи бачити єдиного можливого виходу: справжньої таки, а не на словах революції в апараті, виробництві, конституції, — в усіх галузях укркінематографії.

Крім тою, необхідно ще революціонізувати і власне своє відношення до цих, таких потрібних культурних сил. Культурні люди люблять, щоб з ними поводилися культуро, хоч можливо й не виконують цього. Це треба, ВУФКУ запам'ятати.

Беру, наприклад, такий випадок: правління запрошує товариша на роботу, той дає згоду — бере орієнтацію на нову роботу, а потім правління «роздумує» і навіть вважає зайвим дати пояснення, в чім причина відмовлення. Отже, зрозуміло, що коли б правління закликало на роботу, скажім, чоботаря, примусило б його почекати в місяць-другий, а потім відмовилося від власної пропозицій, — воно б понесло відповідальність. Тут чомусь цього ми не бачили.

Або, з приводу «сценарної кризи» і браку сценаристів, згадую такий недавній випадок: сценаристові, що надіслав уже не перший сценарій, пишуть, що сценарій всім інстанціями ухвалено, але пропонують без пояснень ставку нижчу за всі інші. Сценарист приїздить, торгується, справа йде на вирішення правлінню. В правлінні питання про оцінку зовсім не обговорюється, а, з огляду на те, що худвідділ не може дати гарантії, що сценарій буде використано в цім році (а такої гарантії він не може дати відносно жодного сценарія, бо залежить не від нього) — приймається рішення: від сценарія відмовитись… сценарист може собі їхати до дому…

Чи гадає ВУФКУ, що такі засоби сприятимуть притягненню культурних кадрів.

Є й світле, місце їв майбутніх планах ВУФКУ. Це культурфільм. На постановку культурфільмів асигновано 25% загальних асигновок на виробництво, що дасть можливість виготовлювати цілком достатньо кількість культурфільмів.

Але роботу цю ще майже не розпочато. План поки що лишається ще планом. І коли бачиш, як перекручуються в реальності багато гарних планів, то мимоволі починаєш боятися й за долю цього прекрасного плана.

А питання важливе. Стільки важливе, що можна цілком серйозно ставить питання: чи не варт було б зараз, коли справа з художньою продукцією стоїть так гірко, перенести само на культурфільм центр уваги. Це б не тальки дало безсумнівно корисний матеріал для наших екранів, але й сприяло б у великій мірі органічному втягненню в виробництво великої кількости

культурних сил (для кожного такого фільму потрібен не тільки режисер, а й (консультант, іноді й не один).

Відношення ВУФКУ до ролі своїх Одеської та Київської фабрик теж цілком правильне. Київ, центр української культури взагалі, мусить стати і за центр української культури кіна. Безпосереднім творцем буде Київська ф-ка. Зазіхання Одеси на провідну ролю в цім будівництві укр. кінокультури, не мають жодної рації бо Одеса лише провінціяльний центр, що лише зараз скоріше в порядкові «украйнізації», ледве-ледве вкривається паволокою української культури.

З усім цим не можна не погодитись, Але, автономія дасться однаково і Київу, і Одесі. Яку ж культуру буде творити автономна Одеська фабрика.

Велике досягнення є Київська фабрика, що зараз її будування закінчується. Але й тут припущено велику помилку з самого початку: фабрику проектовано, виходячи в техніки виробництва 1925 р. і з розрахунком капітальним — років на 50–100, себто не взято на увагу, що кіновиробництво розвивається й удосконалюється дуже швидким темпом. Але про це доведеться також говорити окремо.

В решті відносно серйознішого питання про налагодження постійної науково-дослідчої та художньо-експериментальної роботи, що про неї згадувалось вище і що вона також мусить стати за один з головних засобів підготовки робітників високої кваліфікації, в ВУФКУ є надії, що таку роботу вдасться розгорнути за осени.

Я сумніваюсь і в цьому і маю рацію: відповідну резолюцію правління було ухвалено за моїм докладом, що про нього згадувалось вище того ж 19-IV б. р. був зазначений строк 3 тижня для виробки організаційного плану, але до цього часу в цій справі ще нічого не зроблено.

В усякім разі ВУФКУ мусить і на цей захід — єдиний, що не носить характера лише знищення гальма, але є засіб активної допомоги розвитку мистецтва кіна, — звернути як найсерйознішу увагу. Розраховувати: на революційні теми розвитку укр. кіна, обмежившись лише знищення хоч би і всіх гальмів не можна. Як не розкручуй гальма вагона, а без паротяга він не рушить з місця.

Наприкінці кілька слів про організовану кіно-громадськість… Тут, власне, навіть кількох слів сказати не можна — немає про що. «Кореліс» написав відому резолюцію про «кризу» і все. «Вуардіс» доручив мені зробити доповідь про експериментальну роботу про що сказано вище.

Він же, крім того, місяців зо два тому запропонував на затвердження ВУФКУ свій тематичний план сценарної роботи, але ВУФКУ й досі не спромоглося дати відповідь, бо весь час виробляло власний тематичний план. Це звичайно не могло сприяти підвищенню членів ВУАРДІСА. Оце й весь зміст взаємин між ВУФКУ і організованою кваліфікованою кіно-громадськістю.

Установка, що її ВУФКУ мусить мати і офіціально має «на громадськість» — в цім напрямкові теж лишається «установкою». А тим часом організована кіно-громадськість при іншому до неї відрощені ВУФКУ, могла б бути чималим джерелом постачання необхідних кіно робітників

Висновки з цієї довгої статі можна зформолювати коротко: доки культурна революція в укркінематографії не набрала справді революційних і культурних форм, доки ВУФКУ не відкинуло рішуче метод реформіських, тактики «постепеновщини» і політики «широкого демократизму», — до того часу укркінематографія стоятиме хронічно в критичному стані, що неминуче одного дня перетворитися на цілковитий провал, цілковите банкротство кіна могутнього чинника української радянської культури.

Становище серйозне. Це сигналізую не я, а продукція укркінематографії. Становище загрозливе: захована оманою фінансовою та виробничою порівняного «благоденствия» глибока культурна-мистецька криза панує в нашому кіні.

Від редакції: Не солідаризуючись з деякими гострими і категоричними твердженнями автора, редакція просить хто бажає висловитись по суті зачеплених питань.

Культура і побут. 1928. № 33. 18 серпня. С. 2–4;
№ 34. 26 серпня. С. 2–4; № 35. 1 вересня. С. 2–4.

К. К-ий

«СЬОГОДНІ» РАДЯНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

«За капіталістичного устрою кінематографія плекаэ
лише одну мету — “робити гроші”, не вважаючи на засоби.
За комуністичного устрою завдання кіно —
хвилювати, розважати, повчати, виховувати.
Тільки революція дасть змогу кіно, за допомогою
його інтернаціональних засобів виразу, іти
шляхом свого справжнього розвитку».
(Леон Мусіак[155] — французький кіно-теоретик).

Проблема соціяльної якости в радянському кіні, особливо в сучасний момент, встає у весь свій грізний зріст. Тривожні відомості про неймовірно низьку якість останньої кіно-продукції заповнили радянську пресу.

Останні роботи Ейзенштейна, Пудовкина, Довженка, Дзіги Вертова та Е. Шуб[156] свідчать про те, що старому, звичному, інтимному фільмові загрожує велика небезпека. Принаймні, так можна міркувати, проглянувши продукцію вищезгаданих майстрів та ознайомившись з творчістю решти наших режисерів.

Чи ж так воно є й насправді, чи не є ми свідками загибели «малих» форм кіно-твору й зросту продукції «великих полотен», над’ігрових надфільмів і такого іншого з категорії «всесвітніх майстрів».

155. *Леон Мусінак* (*Leon Moussinac*) (1890–1964) — французький письменник. У 1921–1932 — очолював відділ кіно в газеті «Юманіте». Автор книг, що зробили великий вплив на розвиток теорії кіномистецтва: «Народження кіно» (1925), «Радянське кіно» (1928), «Сергій Ейзенштейн» (1964) та ін. — *Прим. упор.*

156. *Шуб Есфір Іллівна (уроджена Рошаль)* (1894–1959) — режисер, сценарист, монтажер, кінознавець. Засл. арт. Росії (1935). В 1910–1917 — вивчала російську літ. на Вищих жіночих курсах у Москві. В 1919–1921 — в театр. відд. Наркомосу, була особистим секр. Вс. Мейєрхольда (зав. театр. відд. Наркомосу). З 1922 — на к/ст «Держкіно». Була монтажером іноземних фільмів, які готувалися до прокату в СРСР, ігрових ф. к/ст, а також ф. дореволюційної епохи. З 1926 — реж. к/ст «Мосфільм» (тоді — «Совкіно»). В 1942–1953 — реж. Центр. ст. док. ф. — *Прим. упор.*

Як, звичайно, і слід було чекати — всі кращі майстри радянського кіна, засуджуючи старий фільм, розходяться в думках що до прогнозів на теорію та практику майбутньої радянської кінематографічної форми.

Прем'єр «жене раль» радянського кіна, режисер Ейзенштейн, після невдачі з фільмом «Жовтень» (треба нарешті в цьому одверто й чесно признатись), мріє на сторінках «Кіно» про майбутню свою працю над фільмом «Капітал», а за сценариста правитиме «нєбєзізвєстний» Карл Маркс. Це має бути трактат з матеріялістичної філософії, перекладений на екранний еквівалент. Відкидаючи елементи фабульно-ігрового порядку, одмітаючи геть дотеперішні прийоми вживання засобів екранного виразу, оперуючи виключно «екранними» ідеями-поняттями (сіре — символами), Ейзенштейн обіцяє створити новий вид фільм отвору — «над'ігровий» фільм.

Логікою протиставлень перетворених контрастів, новими комбінаціями динамики зорових образів зі своєї режисерської політики, Ейзенштейн збирається викликати у глядача ті чи інші асоціяції та моторно-емоціональні відчуття соціяльнр-філософської та політико-економічної категорії.

Деякі фрагменти з «Октября»[157], що не доходять до свідомости навіть кваліфікованого глядача, що межують із абстракцією і що їх сам Ейзенштейн одверто кваліфікує, як «заум», правитимуть за відправні формальні точки в праці над майбутнім «над'ігровим» фільмом.

Не боячись зажити слави «неука» та «консерватора», не збираючись ставати в позу пророка-віщуна, ми все ж таки дозволимо собі висловити побоювання та сумніви (згадуючи сумні приклади «Стачки» та «Октября»), що до майбутнього успіху цього нового «над фільму» серед широких кол основного контингенту споживачів радянської кінопродукції — глядача робітничо-селянського.

Ні для одного серйозного кіно-робітника не секрет, що в нормальний, обґрунтований законами сприймання в часі фільм — найкраще, найдоцільніше, з найбільшим глядацько-зоровим ефектом — вміщується дуже проста й конкретна тема — зміст. Цим ми не збираємось заперечувати конкретности Карлу Марксу, чи твердити, що кіно-тема мусить бути примітивною з ідейно-філософського або формально-конструктивного боку, ні, — цим ми хочемо нагадати, що практика реалізації кіно-побуту свідчить про найбільший ефект від фільмів з простою, чітко накресленою фабульною структурою і з нормальним, щодо кількісного обсягу, ідейно-філософським навантаженням. Обсяг тематично-фабульного матеріялу в фільмі має прикмети новели, дуже рідко — повісти спроби розгортання фільмової архитектури до маштабів роману майже завжди приводять до катастрофічних наслідків.

Логіка архитектоніки фільму потребує за матеріял не «Войну и мир» — Л. Толстого, не «Пригоди бравого вояки Швейка» — Я. Гашека, а тільки окремі кінематографічно-придатні епізоди з цих літературних творів.

Щоб викласти аналізу організму класового суспільства, щоб покласти підвалини того, що ми звемо марксівською наукою, Карлу Марксу довелося написати три грубезних томи in folio. Яким же чином режисер Ейзенштейн збирається все це вкласти в 1½–2 години нормального кіно сеансу? Адже ж «Октябрь» у першу чергу стратив на тому, що був надто розтягнутий, хоча й тривав у проекції дві нормальні години.

Очевидячки «заявка» на розробку Марксового «Капіталу» є покажчиком відсутносте почуття маштабу, почуття міри; є наслідком звичайнісінького режисерського ажіотажу вкупі з темпераментом рекордсмени.

157. «Жовтень» (1927, реж. С. Ейзенштейн). — *Прим. упор.*

Коли це не очмаріння від розрекламованости, а справжнє режисерове устремління, то решті режисерів лишається або луснути від заздрощів (це вже помічається), або найхутчіше взятись до «кінофікації» решти класиків матеріялістичної науки.

Мимоволі повстає запитання:

— А що ж далі?

Адже, беручи до уваги «світовий масштаб» кіно-режисерів, цього «нового» матеріялу їм вистачить на один зуб.

— А що ж потім?

Чи не є логічним шляхом радянського режисера Ейзенштейна, після «кінофікації» ним Карла Маркса, чи не є, питаємо, конечною Ейзенштейновою метою одверта «безрічевість», «супрематизм», чи, так зване, «чисте кіно», апологетами якого є деякі соціяльно-сумнівні митці з французького «Авангарду»?

Чи не переживає, часом, Ейзенштейн «кризу змісту»?

І чи не є «Капітал» останньою спробою, останнім рекордом?

Бо ж будемо, нарешті, одвертими до краю: де візьме цей режисер слідуючої позарекордної теми? Не «спускатися» ж йому до звичайного «буденного» фільму, змістом якого е повсякденне «нецікаве» робітниче та селянське життя.

«Рожденный летать» не захоче плазувати — так можна перефразувати М. Горького, застосовуючи цей вислів до Ейзенштейна.

З цього виходить, — що творець «Панцерника Потьомкина», не зважаючи на сміливі зазіхання на Карла Маркса, не зважаючи на «громопобедные» статті й промови, переживає глибоку внутрішню кризу, що сигнализує небезпеку розкладу соціяльно-мистецьких устремлінь цього талановитого майстра.

Співчуття в цій справі не допоможуть. Потрібні рішучі урядові заходи, щоб не сталася друга велика поразка на ідеологічному фронті нашої кінематографії. Форма знівелювала» вихолостила зміст в «Октябрі» — декларативні виступи, які з'ясовують формальні тенденції що до роботи над кінофікацією «Капітала», сигналізують од рив режисера від робітничо-селянської глядацької бази, а разом з тим загрозу дискредитації та провалу, в очах цього найважнішого глядацького контингенту, твору Карла Маркса, бо, ніде правди діти, значна частина нашого робітництва й селянства «Капіталу» не читала, і Ейзенштейнової «зауми» не зрозуміє. А незрозуміле кіномистецтво для нас задороге та й непотрібне.

* * *

Поява на екрані фільму «Одинадцятий»[158] і галас, що знявся довкола цього твору, примушує нас роздивитись, у межах журнальної статті, звичайно, принципіяльні устремління на практичні досягнення «кіноків».

В свій час, за загальної деструкції так політично-економічних, як і мистецьких норм, коли без пайків сутужненько було існувати, проголошувалось силу силенну всіляких нових мистецьких формул. Зараз, на порозі дванадцятого року революції, важко й згадати всі оті декларації, маніфести та універсали. — Отже, ми наводимо зміст першого маніфесту кіноків «МИ».

«1. Ми йдемо до майбутнього кіна через заперечення теперішнього. Смерть “кінематографії” необхідна, щоб жило кіно-мистецтво.

Ми закликаємо прискорювати цю смерть.

158. «Одинадцятий» (1928, реж. Дзиґа Вертов). — *Прим. упор.*

2. Ми тимчасово виключаємо людину, як об'єкт кіно-знімання, за його невміння керувати своїми рухами. Наш шлях від незграбного громадянина через поезію машин до вдосконаленої електричної людини. Викриваючи душу машин, закохуючи робітника у варстат, селянина в трактор, машиніста в паротяг — вносимо творчу радість до кожної механічної праці. Ми споріднюємо людей з машинами, ми виховуємо нових людей. Нова людина, визволена від важкости та незграбности, з точними й легкими машиновими рухами, буде вдячним об'єктом для кіно-знімання.

3. Кіноцтво — мистецтво організації необхідних рухів речей у просторі й часі — (ритмичне художнє ціле, відповідне до властивостей матеріялу та внутрішнього ритму кожної речи).

4. Хай живе динамічна географія. Хай живе поезія ричагів, коліс і стальних крил; життєвий крик рухів, сліпучі гримаси розпечених металевих цівок».

Згодом, на початку НЕП'и, з неба перестала падати пайкова манна, по всьому мистецькому фронту почалася спішна перетруска та провітрювання програмово-декларативного бархала. Треба було якось пристосуватись до життя, до нових економічно-господарських взаємин і «Кіноки» на чолі зі своїм лідером і проводирем Дзігою Вертовим змушені були серйозніше й ґрунтовніше поставитись до розв'язання прокламованих першим маніфестом завдань.

З'являється кіноцька «система», вихідні точки якої такі:

«1. Використання кіно-апарату, як "кіно-ока", досконалішого, ніж око людське, для дослідів над хаосом життєвих явищ.

2. Заперечення попереднього "літературного" сценарія, та заміна його монтажем, як організацією видимого світу.

3. Заперечення кіно-актора. Об'єктом для знимання має бути саме життя — життя, схоплене зненацька.

4. Зміна ролі кіно-режисера, що має з постановщика "художнього" фільму стати організатором, керовником знимання, та кінока-монтажора, який замісць сурогатів життя — кіно-драмроману, подав працюючим масам старано підібрані, зафіксовані та зорганізовані факти, так із життя самих працюючих, як і з класових ворогів».

Як бачимо, між першою й другою програмовою формуліровкою в поважне розходження. Епатаційність, гола фразеологія першого маніфесту замінюється спробами, правда, дуже схематичними, умотивувати «де грацію» від перших кіноцьких вигуків до утворення справжніх, усталених засад, перевіреної життям, системи.

Не беручись критикувати теоретичних передумов ідеологічно-формальних устремлінь кіноцької течії, перейдемо до аналізи практичних наслідків їхньої праці.

За керовництвом Дзіги Вертова Кіноки зробили цілу низку фільмів. З них найзначніші: «Кіно-тиждень» (біля 40 номерів), «Держкіно-Календар» (біля 50 номерів), «Кіно-правда» (більше, як 20 номерів), «Радо, ступай», «Шоста частина світу»[159] та нарешті останній великий фільм «Одинадцятий», що присвячений економічному будівництву України.

Щоб не затягти справи, зупинимось на двох останніх роботах Дзіги Вертова, що, так би мовити, документально характеризують творчість кіноків.

Здавалось би, що елементи публіцистичного порядку, які властиві кіно-мистецтву взагалі, а кінокам найбільше, втримують Дзігу Вертова від непотрібного фальшивого позування, від зайвої патетики естетизму, ліричного «сахарину» і визначають у підході до оформлення теми не «кіно-драмо-романи» засоби, — що вищезгаданими кіноцькими маніфестами засуджені на автодафе, а єдино правильні засоби кіно-статті, кіно-нарису чи кіно-розвідки.

159. «Шоста частина світу» (1926, реж. Дзиґа Вертов). — *Прим. упор.*

Сталося щось парадоксальне: максимально заперечуючи принципи художнього фільму, Дзіга Вертов як найретельніше вживає саме цих принципів.

— «Світова пожежа мистецтва почнеться завтра вранці, а може ще й сьогодні після обіду», — істерично вигукує Дзіга Вертов. Театральні робітники, художники, літератори, балетмейстери й інші канарейки, передчуваючи свою загибель, панічно тікають зі своїх позицій і ховаються в кіно…

— «Рятуйте кіно від театру!» — верещить Дзіга Вертов, і невміло, без натяку на режисерський хист «хапає» «зненацька» погано поставлені й погано зняті сцени фокстротного «розкладу» буржуазії в «Шостій частині світу».

З піною коло рота заперечуючи «сурогати життя», пропагуючи знімати тільки «саме життя — життя, схоплене зненацька», відкидаючи кіноактора, як непотрібний і шкідливий архаїзм, Дзіга Вертов старанно муштрує мисливців у сценах полювання на далекій півночі.

Цькуючи серед інших робітників мистецтва і літераторів, Дзіга Вертов, «нічтоже сумняшеся», намагається врятувати «Шосту частину світу» безконечними, дуже сумнівної літературної якости, написами.

Мимоволі виникає запитання: для чого здався ввесь оцей галас? Для чого плямувати принципи ігрового фільму і в роботі над «неігровим» використовувати найбільш затаскані архаїчні прийоми, що їх давно відкинули передові майстри радянського кіна. Чим з'ясувати отакий принципіяльний розгардіяш?

Адже ж кінець-кінцем, при найбільшій активности «ворогів» неігрового фільму, його дуже важко заперечувати, продивившись справжні неігрові фільми, як «Падіння династії Романових»[160], «Великий шлях»[161] та «Шанхайський документ»[162].

Чи не е цей принципіяльний істеризм комерційним засобом звичайнісінької Самореклами?

Проглянувши останній фільм кіноцького апостола «Одинадцятий», мимоволі впевнюєшся, що вищезгадане запитання не безпідставне. Цей фільм є найбільше, що може дати Дзіга Вертов. За творення «Одинадцятого» у Дзіги Вертова був широченний і тематичний і організаційно-матеріяльний простір. ВУФКУ, що тримає в чорному тілі свій режисерський молодняк, що іноді примушує молодих «не акредитивних» режисерів звужувати до примітиву, до безглуздя творчий задум — ВУФКУ одкрило перед Дзігою Вертовим усі можливі можливості. Нарікати на матеріяльно-господарчий бік Дзігі Вертову не доводилось. І «Одинадцятий» треба розглядати як максимальний вияв кіноцької творчости.

Що ж ми бачимо в цьому розафішизованому, «шумливому бойовику», як рекомендує його в рекламі прокатний сектор ВУФКУ?

Відмічаючи виключну операторську роботу Кауфмана[163], як техника-фотографа, відзначаючи небувалу рекордну різноманітність засобів операторської подачі матеріялу, ми мусимо заявити, що з режисерсько-творчого боку фільм імпотентний і бездарний.

На «Одинадцятому» яскраво позначились:

Відсутність твердого ідеологічно-політичного настановлення;

---

160. «Падіння династії Романових» (1927, реж. Е. Шуб). — *Прим. упор.*

161. «Великий шлях» (1927, реж. Е. Шуб). — *Прим. упор.*

162. «Шанхайський документ» (192в, реж. Я. Бліох). — *Прим. упор.*

163. *Кауфман Михайло Абрамович (Мойсей Абелевіч)* (1897–1980) — оператор, режисер. Засл. діяч мист. РРФСР (1935). З 1922 — працював оператором, реж. Московської к/фабр «Держкіно» — Центральної ст. кінохроніки; один з провідних опер. в групі «Кінокі», якою керував його брат Дзиґа Вертова. У 1922–1925 — знімав сюжети для к/ж «Кіно-Правда». У 1941–1977 — реж. к/ст «Мостехфільм» — «Центрнаучфільм». У 1932–1941 — знімав сюжети для кіноперіодики («Союзкиножурнал», «Піонерія», «Зірочка» та ін.). Брат опер. Б. Кауфмана.

Звуження велетенської теми. Захоплення матеріялом з його «цінністю в собі» за рахунок ідеї;

Відсутність у фільмі пролетаріяту — творця всіх матеріяльних цінностей;

Естетико-інтелігентська інтерпретація засобів виробництва. Деформація та вихолощення конструктиву машини і фетишизація її;

Трагічний рецидив «кіно-атавізму», спільний з «Шостою частиною світу».

Зловживання кінематографічними техничними фокусами (кількаразові експозиції, напливи й т. ін.), що межують з дешевою символікою, порушують і без того нечіткий ритм фільму і не пасують, як засіб оформлення, до поставленої теми. Так само фільмові шкодить «патетика за всяку ціну», що на неї хворий Дзіга Вертов.

Перелічуючи хиби та «ухили» в роботі Дзіги Вертова, ми зовсім не збираємось заперечувати неігрового фільму. Невелика творча обдарованість кіноцького вождя не дає нам права ганити кіноцькі принципи, що до можливости застосування їх, як певної життєздатної мистецької течії. Очевидно, прийдуть інші більш обдаровані індивідуальності і, скориставши зі створеної кіноками системи, подарують світові справжні мистецькі кіно-цінності.

Вже появу на екрані таких фільмів, як «Падіння династії Романових», «Великий шлях» та «Шанхайський документ» — треба відмітити, як факт позитивний, що непереборно стверджує стабільні тенденції неігрового фільму.

* * *

Проглядаючи актив радянського кіна, не можна без почуття гордости зупинитись перед іменами О. Довженка та В. Пудовкина.

Не будемо повторювати всіх отих pro і contra, що точилися й точаться зараз іще за одної згадки про Довженків фільм «Звенигору». Час загального визнання «Звенигори» ще прийде. Цінність цього першого, справді українського й справді революційного фільму, не на один сезон. «Звенигора» належить до категорії таких творів, що мають перспективу в майбутнє. І коли для режисера Довженка «Звенигора» є вже вчорашнім днем, то завтрашній день, що ясніє нам крізь непереможній хід культурної революції — цей новий завтрашній день готується щойно зустріти «Звенигору».

Для нас «Звенигора» є не тільки першим талановитим кіно-твором, першим позаперечиим досягненням українського революційного кіна — для нас «Звенигора» є стимулом, що надає віри в творчі сили українського мистецтва взагалі, а кіно-мистецтва — зокрема.

Зараз Довженко закінчує другу свою велику режисерську роботу — «Арсенал»[164]. Як це завжди буває, кіно-преса дуже багато від дає уваги другорядній продукції і зовсім замовчує роботу Довженка. Так само було зі «Звенигорою», так само ведеться й з «Арсеналом». З коротенької хронікальної замітки в журналі «Кіно» довідуємось, що Довженко поклав на себе величезне завдання:

«Про вагу його, складність, важливість годі писати. До того ще не зі звичайним мірилом художньости й глибини, не зі звичайними вимогами мусить підходити наше суспільство до цього фільму».

Решта замітки коротко подає зміст «Арсеналу», що малює січневе більшовицьке повстання в Києві та й по всій Україні.

Ми не сумніваємось у тому, що О. Довженко зуміє дати мистецьку аналізу тричі складних, неймовірно переплутаних соціяльних протиріч доби першої соціяльної завірюхи на Україні.

164. «Арсенал» (1929, реж. О. Довженко). — *Прим. упор.*

Ми переконані в тому, що Довженко знайде властиві йому засоби виразу для побудування героїчної поеми «про те, як гинув український робітник у боротьбі за свою, за соціялістичну Україну». Але ми маємо право вимагати ширших відомостей про те, як твориться цей, не аби-якої ваги, кіно-твір. Ми, не криючись, висловлюємо побоювання й тривогу що до формальних тенденцій О. Довженка. Приклад «Октября» та до певної міри й самої «Звенигори» говорить за те, що відрив од основної глядацької бази, орієнтація на кіно-гурманів — неминучо катастрофічні.

За відсутністю інших аргументацій, нам лишається запорукою правдивости мистецько-формальних устремлінь О. Довженка його здорове соціяльне світосприймання.

Другим режисером, що на його творчість, на нашу думку, мусить орієнтуватись радянська кінематографія, є В. Пудовкин. Як і О. Довженко, В. Пудовкин у Минулому художник. Як і Довженко, Пудовкин працює тільки-но над третьою картиною. Як і Довженко, Пудовкин працює над соціяльною тематикою великого обсягу.

Вже першою своєю режисерською роботою в фільмі «Мати»[165], Пудовкин визначився високою кінематографічною культурою. Вже з випуском цього першого фільму Пудовкин по праву зайняв одне з перших місць серед радянських кіно-режисерів.

«Кінець Санкт-Петербургу»[166], друга робота Пудовкина, є найбільш видатний фільм, що за тему має жовтневе повстання 1917 року.

Не зважаючи на схожість соціяльно-мистецьких устремлінь Довженка й Пудовкина, формальні шляхи цих двох найвидатніших режисерів радянського кіно-мистецтва цілком різні.

Якщо Довженко не боїться загострювати окремі фабульні вузли до ексцентризму парадокса, якщо за головний лейтмотив Довженкової твор-чости править щиро-народній ліричний гумор, що не заважає йому, одначе, в певних моментах підноситись до верхівель справжнього революційного патосу, то цілком інші ознаки творчости Пудовкина.

Не відкидаючи зі своєї палітри ні їдкої іронії, ні гострої сатири, Пудовкин все ж найкраще опановує планом кіно-епопеї, стилем монументального реалізму. Його «Кінець Санкт-Петербургу» — математично вивірена, до кінця виправдана логічна конструкція. Не зважаючи на деякі фабульні зриви, що органічно не вміщувались у фільм, «Кінець Санкт-Петербургу» вражає своїм залізним ритмом. Це кіно-твір, побудований за композиційними законами музичної симфонії.

З творчої партитури цього режисера б'є невичерпане джерело надзвичайно простих, зрозумілих і разом з тим завжди нових, гострих, високо мистецьких засобів та прийомів подачі зорового матеріялу.

Ні один радянський режисер не вміє так тонко, скупо й разом з тим максимально вражаючо насичувати свої твори ідеально опрацьованим акторським матеріялом. Пудовкин не боїться працювати з театральними акторами. Він уміє зчищати з них увесь театральницький намул. Його школа найправдивіша, найбільш кінематографічна для праці перед зни-мальним апаратом.

Зараз В. Пудовкин закінчує працею свій новий великий фільм за назвою «Нащадок Чингіз-Хана»[167]. Про цю роботу видатнішого радянського режисера не можемо нічого сказати, бо, як і про Довженків «Арсенал», крім глухих інформацій десь на задвірках кіно-преси, ніяких більш-менш детальних відомостей ще, на жаль, не маємо.

Переглядаючи доробок радянської режисури за останній час, доводиться з сумом констатувати, що за невеликим винятком майже всю цьогорічну продукцію треба віднести до пасиву.

165. «Мати» (1926, реж. В. Пудовкін). — *Прим. упор.*
166. «Кінець Санкт-Петербургу» (1927, реж. В. Пудовкін). — *Прим. упор.*
167. «Нащадок Чингіз-Хана» (1928, реж. В. Пудовкін). — *Прим. упор.*

Якщо можна зарахувати до активу такі фільми, як: «Джіммі Гігінс»[168], «Дон Дієго та Пелагея»[169], «Інженер Єлагін»[170], «Альбідум»[171], «Мереживо»[172], «Два друга, модель та подруга»[173]; якщо є надія на «Арсенал» — Довженка, «Нащадка Чингіз-Хана» — Пудовкина та з великим сумнівом на «Генеральну лінію»[174] — Ейзенштейна, то про решту нашої кінопродукції, у переважній більшості, треба бити тривогу в усі дзвони.

Проблема форми у першорядних майстрів, що маємо їх одиниці, на решті кіноробітників позначається, як «проблема» елементарної і суспільно-політичної і технічно-мистецької письменности.

Безупинна злива кіно-макулатури, що заповнює наші екрани, не вщухає, не зважаючи ні на обурення, ні на незаперечні постанови Всесоюзної партнаради в справах кіно.

Рекламна веремія з усієї сили намагається затушувати цей грізний прорив на фронті культурної революції, але невпинне зростання пролетарського глядача свідчить, що його з кожним днем стає важче впіймати на «шумливий», «світовий» та інший «бойовий» гачок.

При найсумліннішому бажанню дати собі тверезий відчит про «моральний» стан радянської кінематографії, про її шукання, шляхи, напрямки та устремління — ми не можемо цього стану інакше схарактеризувати, як провал дотеперішньої системи порядкування цим найважливішим з усіх мистецтв, що повинно бути найбільшим інтенсифікатором культурної революції.

Коли послухати виправдань заправил нашої кінематографії, то в тисячний раз доводиться чути, що причиною всіх нещасть є «сценарна криза».

Коли їм повірити, то всі оті «Поети й царі»[175], «Лавіни», «Містери Ллойди»[176], «Отрути»[177] та «Поцілунки Мері» є тільки неминучим, непереборним наслідком цієї проклятущої «сценарної кризи»

Правда, останнім часом у звязку з постановами партнарад іноді можна прочитати десь у мало популярних і не дуже авторитетних «спеціяльних» органах, що бракує людських кадрів, що нема ким замінити «досвідчених» і т. д. Але цей, вимушений обставинами, шепіт губиться в галасі рекламного екстазу та у вереску про сценарну кризу. Ніяких заходів, щоб зарадити справі, не робиться. А коли й точаться «балачки», то в такому млявому темпі, в такий безрезультатний спосіб, що надії на поліпшення кінопродукції, на підвищення якости наших кіно-творів та на надбання теперішніми «кіно-творцями» потрібної суспільно-політичної та мистецької кваліфікації дуже й дуже замало.

Все це носить характер чергової «відписки», і від цього стан речей не кращає, навпаки — з кожним днем гіршає.

А в той же час окремі, в більшості від керовників незалежні, кіно-явища свідчать, що шлях, яким нашій кінематографії настирливо радять іти громадськість та партія, цілком правдивий. Бо інакше чим можна з'ясувати успіх таких фільмів, як «Дон Дієго та Пелагея», «Мереживо», «Альбідум» та інші?

Чи не краще спотикатись на певному шляху, ніж іти в запевно протилежний бік.

Чи не краще, нарешті, робити помилки в потрібній справі, ніж уперто й переконано діяти цій справі всупереч?

168. «Джиммі Гігінс» (1928, реж. Г. Тасін). — *Прим. упор.*
169. «Дон Дієго та Пелагея» (1927, реж. Я. Протазанов). — *Прим. упор.*
170. «Інженер Єлагін» (1928, реж. В. Фейнберг). — *Прим. упор.*
171. «Альбідум» (1928, реж. Л. Оболенський). — *Прим. упор.*
172. «Мережива» (1928, реж. С. Юткевич). — *Прим. упор.*
173. «Два друга, модель і подруга» (1927, реж. О. Попов). — *Прим. упор.*
174. «Генеральна лінія» («Старе і нове», 1929, реж.: С. Ейзенщтейн, Г. Олександров). — *Прим. упор.*
175. «Поет і цар» (1927, реж.: В. Гардін, Є. Червяков). — *Прим. упор.*
176. «Рейс містера Ллойда» (1927, реж. Д. Басалиго). — *Прим. упор.*
177. «Отрута» (1927, реж. Є. Іванов-Барков). — *Прим. упор.*

* * *

Перед радянською кінематографією стоїть ще багато нерозв'язаних проблем.

До цього часу не звертається належної уваги на виховання потрібного кадру майстрів своєї справи, кіноакторів. Особливо гостро стоїть ця справа у нас на Україні в ВУФКУ. Режисерській вакханалії в цій справі треба покласти нарешті край. Радянській кінематографії потрібні такі актори, що змогли б з честю протиставити свою майстерність усяким «Мерям» та «Дугласам». Режисерську безграмотність у поводженні з акторським матеріялом час уже ліквідувати, а тим більше годі цю безграмотність переносити на рахунок актора.

Аж ніяк не виховується режисерська зміна.

Безпорадно поставлено сценарну справу. Тематичні плани, що їх рекламують зараз кіновиробництва, не дають жадної запоруки, що справу буде полагоджено. Доки сценариста не буде введено до виробничої режисерській групи, так само, як оператора чи помрежа, справа не поліпшиться. Копійчана економія в цій справі загрожує мільйоном.

Ще багато пекучих питань стоїть перед радянською кінематографією. Відсутність місця дозволяє нам тільки перелічити деякі з них: кінофікація села й селянський фільм, розрив поміж організованою кіно-громадскістю та кіно-виробниками, хаотичні організаційні форми на виробництві і в прокаті, відсутність орієнтації на нового кіноглядача, що для виробників є справжнім terra incognito і т. д. й т. інш.

Що ж ми маємо сьогодні в балансі радянської кінематографії, нарешті?

«Проблему форми» чи «Проблему змісту»?

Твереза аналіза дає таку конкретну відповідь: за дуже незначним винятком, що безславно гине в трясовині інертности та міщанської стихії, наше кіно тяжко хворе. Над ним тяжить «традиція всіх померлих поколінь, як кошмар тяжить над поколінням сущих» (К. Маркс).

Творчі «високості» радянського кіна в лабетах привидів, у пазурах «досвідчення» мерців, що своїм заразливим смородом отруюють, паралізують, вихолощують все здорове, свіже, молоде.

Від цього — криза форми й криза змісту, що сумується в одній загальній кризі соціяльної якости.

Людям, що займають командні високості в нашому кіні, час опам'ятатись, час провітрити задушливу «творчо-досвідчену» атмосферу, час поховати живих мертвяків і вжити дизенфекційних заходів.

Той, невеликий поки-що, загін активу дійсно радянських кіномитців, не зважаючи на помилки та спотикання, виведе революційне кіно на шлях його справжнього розвитку.

Молодняк. 1928. № 9(21). Вересень. С. 113–120.

Мик. Ушаков[178]

ДЕСЯТЬ ЛІТ ТОМУ

178. *Ушаков Микола Миколайович* (1899–1973) — поет, перекладач. Л-т Держ. пр. УРСР ім. Т.Г. Шевченко (1973). У 1924 — закінчив юридичний ф-т Київського ін-ту народного господарства (1924). Друкувався з 1923 р. Виступав як кінорецензент в одній з київських газет, писав сцен., складав віршовані фейлетони і п'єси, а з кінця двадцятих р. по початок тридцятих веде літ. об'єднання в Київському Будинок друку. Йому належать статті про літературу, мистецтво перекладу і поетичне мистецтво. Авт. кн. «Три оператори» (1930) і «Живе кіно» (1930). — *Прим. упор.*

1918 рік на київських екранах проходить під знаком Віри Холодної та її партнерів Максимова[179] й Руніча, під знаком Мозжухіна і Лисенко[180], Гзовської[181] й Гайдарова[182], Полонського й Горічевої.

Віра Холодна посідає перше місце. Без перерви йде картина за картиною за її участю. Серед них «Мандрівні вогні», «Забудь про камін, в ньому давно загасли вогні»[183], «Кохання графині», «Людина чи звір», «В золотій клітці», «Під пекучим небом Аргентини» («Останнє танго»[184]), «Казка любого кохання»[185] та друга її серія: «Мовчи, сум, мовчи», «Жінка, що вигадала кохання»[186], «Тернистий шлях слави»[187], де добре знайомий нам режисер ВУФКУ Чардинін[188] виступав як оператор, «Живий труп»[189], «Міщанська трагедія»[190] та інші. Постійні її партнери були Максимов і Руніч, рідше Полонський.

На Московських вечірках старого фільму демонструвалися уривки з картин «Мовчи, сум, мовчи» та «Казка любого кохання». Несподівано виявилося, що гра Холодної дуже кінематографічна, що її техніка кіно-артистки без порівняння вище техніки сучасних красунь італійської школи, що радянські зорі Малиновська, Судакевич, від неї не дуже далеко пішли.

Віра Холодна й Руніч виступали восени 1918 р. в Київському інтимному театрі.

Мозжухін, як актор-еклектик, об'єднуючи в собі мистецтво багатьох кіно-акторів, був показаний в низці картин з Лисенко та без неї. В деяких з його фільмів брав участь Панов, що грає тепер контррозвідників, жандармських та чужоземних офіцерів у ВУФКУ. Київ 1918 року бачив Мозжухіна в таких картинах: «Розбила життя жорстока доля», «Маленька Елі», «Багацтво

179. *Максимов (Самусь) Володимир Васильович* (1880–1937) — актор. Засл. арт. РРФСР (1925). Один з найпопулярніших акт. російського дореволюційного кіно. У 1904–1905 — акт. МХТ, потім — Малого і інших т-рів. Перша роль у кіно — Саввушка в ф. «Каширська старовина» (1911). Працював у Р. Перського і Т/Д «Д.І. Харитонов». Був постійним партнером В. Холодної. У 1919–1924 — акт. БДТ в Петрограді. З 1924 — педагог Ленингр. ін-ту сцен. мистецтв. З 1927 — гастролював по СРСР з мелодекламаціями. У 1935 — реж. Ленінгр. держцирку. До революції знявся в понад 60 ф. — *Прим. упор.*

180. *Лисенко Наталія Андріанівна (Nathalie Lissenko)* (1884–1969) — ктриса. У кіно з 1915 р. Племінниця українського композитора і піаніста Н.В. Лисенка. У 1904 — закінчила ст. МХТ. Грала в провінції, потім в Московському Т-ре Корша. Працювала в Т/Д «І. Єрмольєв». Знімалася у реж.: Я. Протазанова, Ч. Сабинського, Г. Азагарова. З середини 1910-х — громадянська дружина і творча партнерка І. Мозжухіна. З 1920 — в еміграції. — *Прим. упор.*

181. *Гзовская Ольга Володимирівна* (1883–1962) — російська і радянська актриса театру і кіно. У 1908–1909 — гастролювала по містах Росії. У 1910 — перейшла в МХТ, в 1917 — повернулася в Малий (1917–1919). З осені 1919 — викладала в Шаляпінський ст. і в Оперної ст. великого т-ру, концертувала. Влітку 1920 — виступала на фронті з концертною програмою. У листопаді 1920 — зі своїм чоловіком — актором В. Гайдарова і ще з кількома арт. МХТ поїхала за кордон. — *Прим. упор.*

182. *Гайдаров Володимир Георгійович (Vladimir Gajdarov)* (1893–1976) — актор. Л-т Держ. пр. СРСР (1950); Засл. арт. РРФСР (1940). У кіно з 1915 р. Закінчив Московський ун-т. У 1914–1920 — акт. МХТ, знімався у Я. Протазанова. Знявся в понад 25 ф. В кінці 1920-х — у складі трупи МХТ, в якій грала і його дружина О. Гзовська, емігрував до Німеччини. В еміграції став. спект. за участю О. Гзовської, знімався в кіно. У 1932 — повернувся до Росії. Виступав з концертами і лекціями. У 1938-1968 — акт. Ленінградського т-ра драми ім. О.С. Пушкіна. — *Прим. упор.*

183. «Забудь про камін, в ньому загасли вогні» (1918, реж. П. Чардинін). — *Прим. упор.*

184. «Останнє танго» (1918, реж. В. Висковський). — *Прим. упор.*

185. «Казка любові дорогий» (1918, реж. П. Чардинін). — *Прим. упор.*

186. «Жінка, що вигадала кохання» (1918, реж. В. Висковський). — *Прим. упор.*

187. «Тернистий слави шлях» (1918, реж. В. Висковський). — *Прим. упор.*

188. *Чардинін (спр. фам. Красавцев) Петро Іванович* (1872–1934) — режисер, сценарист, актор, оператор. В 1893 — закінчив музично-драм. уч-ще Московського філармонічного то-ва. Працював в провінційних т-рах. Кінематографічну діяльн. почав в 1907 році в Т/Д «О. Ханжонков», спочатку — акт., потім — реж. і сцен. У ф. Чардиніна знімалися відомі театр. актори: В. Юренева, Л. Коренєва, Н. Лисенко, Н. Радін, І. Мозжухін, а також актори Введенського народного дому. З осені 1917 — ставив ф. в Т/Д «Д.І. Харитонов». До революції пост. близько 100 ф. З 1920 — в еміграції. У 1920–1922 — працював на к/ст Італії, Франції та Німеччини. У травні 1921 — прийняв запрошення латвійської національної к/ст. В кінці 1922 — був запрошений на роботу в СРСР. З 1923 — на Одеській к/фабр. Серед фільмів: «Магнітна аномалія», «Господар чорних скель» (1923), «Укразія» (1925), «Тарас Шевченко» (1926), «Тарас Трясило» (1926), «За монастирською стіною» (1928). — *Прим. упор.*

189. «Живий труп» (1918, реж. П. Чардинін). — *Прим. упор.*

190. «Міщанська трагедія» (1918, реж. В. Висковський). — *Прим. упор.*

духа», «Потоп», «У буйнім засліпленні пристрастями», «Ревнощі» за Арцибашевим та «Отець Сергій»[191].

«Отець Сергій» (Князь Степан Касатський), де Мозжухін грав головну ролю, Гайдаров Миколу I, а Лисенко міліонершу, був анонсований ще в серпні місяці.

«Отець Сергій» пішов у «Експресі» (II держкіно) з 28 вересня. В день німецької революції одсвяткував свій 25-денний ювілей і, витримавши 27 днів по 4 сеанса в центрі, перейшов на околиці в «Оріон» та «Люкс».

В перший день демонстрування цієї картини до Експресу з'явилася гетманська цензура. Перший сеанс затримався більш як на годину. Цензура визнала фільм за неморальний. Спочатку зробили вирізки, потім «Отця Сергія» зняли з екрану і через деякий час дозволили знов до демонстрування.

Фільм випустила фірма Єрмоль'єва[192] і поставив її режисер Протазанов[193]. Протазанов десять років тому, як і зараз, визначався рівною та незмінною майстерністю, що не знала ні особливих підйомів, ні особливих провалів. На вечірці старого фільму демонструвалася його «Винова краля». «Вир» Совкіно, що його дали для контрасту слідом за старими картинами, мав переконати глядача наскільки пішла вперед наша кінематографія. Виявилося, що «Вир» технічно значно нижчий від ранньої картини Протазанова.

Крім картин з Холодною і Мозжухіним йшли фільми «Кохання серед декорацій» та «Коли цвіте бузок» з Горічевою та Полонським, «Покоївка Джені» з Гайдаровим та Гзовською, «Пахощі гріха» з Горічевою та Гайдаровим, «Перше кохання» та інші.

Вже з'явилися на екрані герої, що знімаються й зараз в радянських картинах. З фільмів з їх участю назвемо «Гірку долю» (з Пановим та Бакшеєвим), «Її приваблювало бурхливе море» (з Пановим).

Олег Фреліх, що поставив «Сар Піге» та «Критий фургон», знімався тоді як актор («Дружина прокурора», «Розп'яте кохання», «Будьмо як сонце»). Режисер Держкінпрому Грузії і ВУФКУ — Перестіяні[194] виступав з своєю ліричною поемою «Леночка».

З чужоземних картин все ще тримався італійський оперно-історичний бойовик із сузір'ям красунь, що їх старанно підібрали фірми Чінес і Амброзо.

Серед цих фільмів були «Загибель Помпеї»[195] і «Саламбо»[196], при чому «Саламбо» мала бути видатнішою за славетну «Кабірію»[197] (сценарій д'Аннунціо), де слони Ганібала переходили Альпи й римляни будували тесту до (черепаху), обложуючи Картаген.

191. «Отець Сергій» (1918, реж. Я. Протазанов). — *Прим. упор.*

192. *Єрмольєв Йосип Миколайович* (1889–1962) — кінопродюсер, прокатник. Нагр. Орд. Почесного легіону (1936) за заслуги в обл. французької кінопромисловості. З 1907 — службовець французької фірми «Бр. Пате ». У 1912 — став одним із власників прокатної контори торгового дому Єрмольєв, Зархін та Сегель (Ростов-на-Дону). У 1915 — організовує власне кінопідприємство зі знімальним павільйоном в Москві. В його фірмі працювали кращі діячі кіно того часу — реж.: Я. Протазанов, Ч. Сабінські, В. Гардін; акт.: І. Мозжухін, М. Лисенка, О. Гзовская, В. Гайдаров та ін. В кінці 1918 — організовує в Ялті відд. свого кінопідприємства. У 1920 — емігрував. Був продюсером у Франції (1920–1922 і 1929–1937), Німеччини (1922–1929) і США (з 1937). У роки еміграції брав участь у створенні близько 200 ф. До революції фінансував виробництво більше 150 ф. — *Прим. упор.*

193. *Протазанов Яків Олександрович (Yakov Protazanov)* (1881–1945) — режисер, сценарист, актор. Засл. діяч мист. РРФСР (1935); Засл. діяч мист. Узб. РСР (1944). У кіно з 1909 р. Один з провідних реж. німого кіно. З 1909 — пом. реж. моск. к/фабр. «Глорія». З 1910 — реж. в Т/Д. «П. Тіман і Ф. Рейнгардт ». У 1914 — перейшов в Т/Д. «І. Єрмольєв». З 1920 — в еміграції. Працював у Франції і Німеччині, в фірм. «Бр. Пате», «Гомон», УФА. У 1923 — повернувся в СРСР. До революції пост. більше 80 ф. — *Прим. упор.*

194. *Перестіані (псевд. Неведомов) Іван Миколайович* (1870–1959) — актор, режисер, сценарист. Нар. арт. Грузинської РСР (1949). З 1886 — актор і реж. провінційних пересувних т-рів. У кіно з 1916 року. У 1929–1932 — реж. к/фабр «Арменкіно», з 1932 — актор і викладач Тбіліського театр. ін-ту і шк. кіноактора при Тбіліській к/ст, консультант сцен. від. к/ст. На Одеській к/фабр пост. ф-ми: «Лавина» (1928), «Поговір» (1928). — *Прим. упор.*

195. «Останні дні Помпеї» (Gli ultimi giorni di Pompeii, 1913, реж. М. Казеріні). — *Прим. упор.*

196. «Саламбо» (Salambo, 1911, реж. А. Амброзио). — *Прим. упор.*

197. «Кабірія» (Cabiria, 1914, реж. Дж. Пастроне). — *Прим. упор.*

Йшли картини з королевою екрану — Есперією, з Марією Якобіні («Келих кохання і смерти», «Четвертий пункт»). їх затемнювала вже нова італійська зоря Франческа Бертіні («Золоте болото», «Красуня Івета»).

Через те, що Україна в той час була зв'язана з центральними державами, до Київа потрапила низка німецьких картин, показаних в РСФРР значно пізніше.

З Ерною Мореною пройшли «Молодість перемогла», «Лю-Лю», «Трагедія сестри», «Жінка під владою апаша».

З Елою Мойею — «В цьому житті я не даремно промайну».

З Мією Май, відомою нам по «Жінці з міліардами», — «Гра долі», «Честь», «І горе і щастя», «В цупких обіймах долі», «Жертва».

З Жені Портен — «Діядема», «Під гнітом демона гри».

З Полою Негрі «Очі мумії Ма» — постановка Любіча[198], і «Танцюристка Майя».

З французьких картин тоді демонструвались: «Сльози бідних матерів» з Сарою Бернар і «О, вір, ізнов прийде весна» з героїнею «Кенігсмарка» — Гюстою Дюфло.

Більшість фільмів були переробками літературних творів. «Саламбо» була зроблена за Флобером, «Макбет» за Шекспіром, «Влада богів» — за поемою Гомера (на 5 частин), «Орлеанська діва» за Шілером, «Тунель» за Келерманом (в ньому брало участь до 50 000 чолов.). Потім «Ганудя» за Сенкевичем, «Сильна людина» за Пшибишевським, «Яма» за Купріним, «Чорна Пантера» за Винниченком, «Світ не спить» за Маміним-Сибіряком.

Виключний успіх мали «Ключи щастя»[199] за сценарієм самої Вербицької (метраж 5 000 метрів).

Газета «Южная Копейка», поділяючи захоплення одної швачки, що потрапила в кіно того часу, так змальовувала тоді враження глядача від чергової кіно-драми:

«Великосвітська драма, то хвилює. Розкішні віли, гарні чоловіки, багато вбрані героїні барвистою панорамою проходять перед зачарованими очима маленької швачки.

Казка екрану п'янить її, примушує забути буденне, нудне життя. Вона сама стає багатою куртизанкою, великосвітською левицею, що її кохання жадають барони, князі і графи…

І здається їй… через неї відбуваються злочини, через неї молоді гарні юнаки (Полонський — наприклад. Н. У.) кінчають своє життя самогубством».

Перед нами — програм Золотої Серії, майже лібрето типового передреволюційного фільму.

Комедії 1918 року, показані в Київі, дуже примітивні. Кращі з них — з Аренсом. Решта — типу «Антоша лисіє», «Антоша пожежник», «Антоша в болоті», «Як Уточкін зловив злодія», «Полідор листоноша» і т. д.

Йдуть фарси — жанр, що ми його забули. Чудовий фарс «В чаді вальсу» (жінок переплутали), «Кози, кізочки й козли», тяжкий німецький фарс — «Берлінець на відпочинку».

Реклама відповідала романсовим назвам кіно-картин. Один з київських кіно оголошує, що незабаром на його екрані піде «рідка перлина екрану» — «Будь проклята, помсти солодка отруто» (Трагедія курсистки). Хроніці в той час було одведене далеко не останнє місце. Ще в 1912 році власник кіно-театру «Шанцер» випускав свій «Експрес-Журнал», журнал-хроніку 0на київські теми. В 1918 році хроніка в більшості демонструється у того-ж Шанцера. 9 II показують «Вшанування нам'яти Тараса Шевченка», 31/III «Підписування миру з Україною», «Берестейські переговори» (чи не вони фігурували у Есфіри Шуб?), «Парад української дивізії,

198. *Любіч Ернст (Lubitsch Ernst)* (1892–1947) — німецький та американський кінорежисер, актор, сценарист, продюсер. За більш ніж 30 років роботи в німецькому і американському кінематографі Любіч поставив понад 50 стрічок. У 1946 р. був удостоєний спеціального «Оскара» за вклад в кінематограф.

199. «Ключи щастя» (1913, реж.: В. Гардін, Я. Протазанов). — *Прим. упор.*

що повернулася з німецького полону». Парад відбувається на Софіївській площі 24/III). У квітні йде хроніка про завод Крупа — «Виробництво аеропланів, ручних гранат, мін та патронів». В травні «Немилосердна війна на суші й на морі», «Потоплення німецького крейсера Меве» 11/VI або за шість днів після подій на Звіринці Шанцер показує фільм «Жахлива катастрофа, вибух порохових склепів на Звіринці». 26/VI йде «Величезна пожежа па Подолі», що трапилася 14/VI. В серпні — «Танки в роботі», «Святкування Володимира в присутності ясновельможного пана гетьмана», «Пан гетьман у себе в садку». Парад директорії 19/XII знімають оператори багатьох фірм, не дивлячись на те, що цілий день сиплеться мокрий сніг. Знімки ці є у відділі хроніки ВУФКУ. Особливо дбайливо знімається Петлюра.

Частина хроніки чужоземного походження. Наприклад: від'їзд українських полонених з австрійського полону придбав торговельний дім «Бойовик» за велику суму в Австро-Угорського пресбюро.

Уряд Ігоря Кистяківського — добре зрозумів агитаційне значення кіно. Його використав гетьман для газетних пльоток про французького консула Ено, про флоту Антанти коло Одеси, про союзників на станції Помічна та Жмеринка.

Газета «Мир» (1918 р.) повідомляла, що «сьогодні 11/XII в 5.30 вечора на розі Хрещатику та Лютеранської у верхньому вікні крамниці Людмера (де тепер Соробкоп ч. 4) відкривається світляний екран газети "Мир". Демонструватимуться кінематографічні знімки. Київська публіка побачить на власні очі вступ французької кавалерії в Росію, табор союзників у Росії і багато іншого».

«Мир» додає, що в Росії такої «кіно-радіо-газети» досі не було, що такий спосіб демонстрації останніх подій вживається лише в Парижі та Нью-Йорку.

Під час боротьби директорії з Скоропадським настала не тільки продовольча, але й кінематографічна криза. Картина, семиденний прокат якої коштував 2–2½ тисячи, тепер оцінювалася в 6–7 тисяч, не дивлячись на те, що порожніли кіно навіть першого екрану. І в звязку з цим в газетах зняття картини з екрану через ністрації.картини з екрану через обставини незалежні від адміністрації.

Під «незалежними обставинами» можна розуміти як неодержання фільму, так і цензурні умови.

За кілька днів до повалення гетьманського режиму цензурне питання особливо загострюється.

В Київі 1918 року працювало кілька кіно-студій. У березні місяці торговельний дім Густава Оберга[200] оголосив прийом слухачів до спеціяльної кіно-студії.

З'явились також оголошення про студії Орлова, Табачнікова і майстерню кіно-мистецтва Б. Томашевського[201].

«Последние Новости» повідомляли, що Дранков відкрив Київський відділ для виготовлення кіно-фільмів та підготовки акторів. Серед керівників студії були примадонна Віденської оперети Корді Міловіч, Жуков, Максимов та Анатолій Каменський[202].

200. *Оберг Густав (Gustav Oberg)* — актор. У 1917 — відкрив у Києві «Спеціальну студію гри для кінематографа». З 1920 — в Німеччині. — *Прим. упор.*

201. *Бонч-Томашевський Михайло Михайлович* (1887–1921) — режисер, сценарист. У 1910 році після навчання в Мюнхенському ун-ті прибув до Петербурга. Спільно з Мейєрхольдом і Проніним керував кабаре «Будинок інтермедій. Був видавн. журн. «Маски». У кіно з 1915 року. Будучи театр. реж. захопився кінематографом. Співпрацював з різними кінофірмами. У 1915–1919 — співпрацював з київськими к/ст «Світотінь», «Аргус», «Художній екран». У 1917–1919 — гл. реж. київських т-рів Будинок інтермедій, Музично-драм. т-р (совм. з Л. Курбасом). З 1919 — реж. кіноіздательства «Червона зірка» при кіносекції Наркомвоєна України. У 1919–1920 — в Україні пост. тринадцять короткометражних агіток. До революції пост. більше 50 ф. В 1921 — був заарештований київськими чекістами і під час етапування в Москву був ними застрелений, або пропав безвісти, про що навіть повідомил московський журн. «Екран». — *Прим. упор.*

202. *Каменський Анатолій Павлович* (1876–1941) — письменник, сценарист, режисер. У кіно з 1913 р. Автор белетристичних творів в руслі «еротичного течії»: зб. «Степові голоси» (1903), «Оповідання» (1907). Авт. роману «Люди» (1908), повісті «Студентське кохання» (1908). Писав п'єси, кіносценарії. З 1920 — в еміграції. На початку 1920-х повернувся в Росію, в 1930 — знову емігрував, в 1935 знову повернувся. Був репресований. — *Прим. упор.*

«Наш Путь» від 20/XI вітає відкриття «Студії Екранного Мистецтва», де навчанням керують С. Кузнецов[203], Юренєва[204], Смірнов, Євреїнов[205] і Вознесенський[206].

Головною приманкою всіх студій була обіцянка негайно-ж зайняти слухачів у зйомках.

Пізньої осени 1918 р. «Товариство художнього екрану», що організувалося в Київі, оголосило конкурс на сценарії. До складу жюрі увійшли Бунін і Юшкевіч. Перша премія була 5 000 карбованців, друга 2 000 і третя 1 000 крб.

Крім газети «Наш Путь», що в ній були співробітниками Зозуля, Нікулін та Андрій Соболь, решта преси не уділяє уваги кіно ні в хроніці, ні у відділах культурі й мистецтва.

В десяти київських газетах того часу ми знайшли лише нарис про кіно в «Южной Копейке» («Чары экрана») і невеличку рецензію на десять рядків петиту в «Нашем Пути». Рецензія ця не позбавлена інтересу. Навожу її повністю: «Дивився в кіно-театрі Шанцера картину «Усмішка помсти». З тим же успіхом її можна назвати «Курочка» (!?). Справді, час звернути увагу на ці недоладні назви.

Картину знято в Італії і, не дивлячись на всі свої недоречності, вона не погана. Правда, вона обійшла вже всі екрани і витягнена з архиву, але публіка нічого (?) — з неї задоволена!.

В кінці грудня в Київі мав був вийти слеціяльний щомісячник, присвячений питанням кінематографії із статтями Вознесенського, Нікуліна[207], Бонч-Томашевського, А. Каменського та Ханжонкова.

Кіно. 1928. № 12(48). Грудень. С. 6–7.

---

203. *Кузнецов Степан Леонідович* (1879–1932) — актор. Нар. арт. РРФСР. (1929). У кіно з 1913 року. З 1897 — виступав в аматорських виставах. На професійній сцені — з 1901 року (трупа Томського в Орлі). У 1902–1906 — служив в армії. У 1907–1908 — працював в київському Т-ре М. Соловцова, в 1908–1910 — артист МХТ, з 1910 — в т-рах Київа, Одеси, Харківа. У 1921–1923 — в Берлінському Російському т-ре. У 1923–1925 — арт. Т-ра імені МГСПС (Москва), з 1925 — в Малому т-ре. — *Прим. упор.*

204. *Юренєва (Шадурська) Віра Леонідівна* (1876–1962) — актриса. Засл. арт. РРФСР (1935). У 1902 — закінчила Драм. курси при Олександрійському т-ре. Працювала в Олександрійському т-ре (з 1920 академічний. Т-тр драми) в сезон 1902/03, в 1922–1924 і 1936–1939. У 1911–1914 і в 1916–1918 — актр. Т-ра К. Незлобина. У 1918–1919 — актр. т-ра «Соловцов», в 1919 — актр. Другого т-ра Української Радянської Республіки ім. Леніна, в 1919–1920 — в кол. Т-ре Ф. Корша в Москві, в 1930-1936 — в МХАТ 2-м. У 1939–1947 — виступала читцем, в 1947–1955 — актр. Літ.-драм. т-ра ВТО. У кіно з 1913 року. Працювала в А/Т «О. Ханжонков і К°» і «Художній екран». У 1918–1919 — працювала в київській «Студії екранного мистецтва». — *Прим. упор.*

205. *Еврєїнов Микола Миколайович (Nicolas Evreinoff)* (1879–1953) — драматург, письменник, історик театру, режисер. Закінчив курс в уч-ще правознавства, навчався в санкт-петербурзької консерваторії по класу композиції. Брав участь в організації «Стародавнього театру» (1907–1908 і 1911–1912 рр.), Т-ра В. Комисаржевськой (1908–1909), «Веселого театру для літніх дітей». Першим досвідом в кіновиробництві була участь в монтажі знятої В. Бурцевим «царської хроніки». Також керував зйомками інсценуванняс взяття Зимового палацу, присвяченими трирічному ювілею революції. У 1917 — видавав в Києві газету «Театр». У 1918 — вів педагогічну роботу в київській «Студії екранного мистецтва». З 1925 — в еміграції у Варшаві, Празі, Парижі. У 1929 — поставив перші у франції звукові короткометражні фільми. У 1934 — створив у Парижі т-тр «Бродячі комедіанти». Працював як театр. і оперний реж. в Празі, Варшаві, Парижі, Сорбонні, Нью-Йорку. — *Прим. упор.*

206. *Вознесеньский (спр. ф. Бродський) Олександр Сергійович* (1880–1939) — критик, письменник, сценарист. Літ. діяльн. почав в студентські роки в якості кореспондента московських газет. Після закінчення Московського ун-ту повернувся в Україну. Жив в Одесі, де співпрацював в газеті «Одеські новини». У кіно з 1914 р. За його сцен. в 1911–1921 — пост. більше 20 ф. У 1917 — відкрив у Петрограді Ст. екранного мистецтва (пізніше кінотехнікум), в 1919–1923 — кер. кінокурсів (пізніше «Ст. екранного мистецтва») в Києві. З 1924 — жив в Петрограді та Москві. Вів педагогічну роботу в петроградської Ст. об'єднання «Кіно-Північ». В середині 1930-х — був арештований і висланий в Казахстан. Реабілітований посмертно. У 1925 — в Києві була опубл. його кн. «Мистецтво екрана». — *Прим. упор.*

207. *Нікулін (Лев Володимирович Ольконіцкій) Лев Веніамінович* (1891–1967) — письменник, сценарист. Л-т Держ. пр. СРСР (1951). Нагр. орд. Трудового червоного прапора і «Знак пошани». Навчався в Московському ком. ін-ті. У кіно з 1917 р. У Києві зав. репертуарної та художньої частиною об-ва «Художній екран», читав лекції на «Кінематографічних курсах» Г. Азагарова. У 1919 — сцен. Наркомвоєна України «Червона зірка» та Всеукраїнського комітету. З 1921 — на дипломатичній роботі. У 1941–1945 — фронтовий кореспондент. — *Прим. упор.*

К. Фельдман[208]

УКРАИНСКИЕ КИНОРЕЖИССЕРЫ

Огромное большинство режиссеров, работающих на Украине, это москвичи, по тем или иным причинам не сумевшие ужиться в московских киноорганизациях. Приехав на Украину, эти киноработники должны были считаться с властными требованиями украинских общественных кругов, создать поскорей украинскую национальную кинематографию.

Москвичи вынуждены были работать на украинском материале. Это привело к трагическим ошибкам. Ибо, что такое, в самом деле, украинский материал? На это никто не мог сразу дать полного ответа. Украинская культура, сдавленная втечение веков полицейским и национальным гнетом старого режима, сама еще ищет форм своего выражения. В представлении широких обывательских масс Украина — это гопак, черевики, запорожцы, галушки и т. д.

Лишенные авторитетного руководства, московские киноработники набросились жадно на эти готовые и соблазнительные истины. Появились бесчисленные «Тарасы Трясилы», «Сорочинские ярмарки» и другие продукты патентованного безвкусия, столь же малоубедительные, как пресловутые «восточные фильмы» Голливуда или Штаакена.

Насколько трудна для москвича работа на украинском материале, лучше всего иллюстрирует пример режиссера Чардынина. В этом году этот режиссер, уже много лет, работающий на Украине, выпустил картину «Черевики» по повести Гоголя — «Ночь под Рождеством».

В своей повести Гоголь оперирует украинской деревенской фантастикой, чтобы нарисовать крепкую бодрость украинского хлебопашца, который, живя на территории, служившей плацдармом для боев между русскими, турками и поляками, научился изворачиваться и заставлять служить себе даже «самого пана черта».

Посещение кузнецом Вакулой двора Екатерины II послужило Гоголю предлогом для довольно острой зарисовки царской плутократии. Образы гоголевской сатиры глубоко вошли, между прочим, в язык наших политических деятелей («Я готов идти даже с чертом, если мне удастся оседлать его» — Ленин, Плеханов, Либкнехт).

Режиссер Чардынин не сумел, подобно кузнецу Вакуле, оседлать черта для достижения идеологических задач украинского кино. У Гоголя кузнец Вакула, обманув черта, заставил его служить себе. У Чардынина черт услужливо предлагает кузнецу доставить его к царице. А во дворце царицы Чардынин прибегает почему-то к чуждому украинскому народному эпосу покрывалу невидимке. Чардынин убивает глубоко оправданный гоголевский образ, «оседланного черта» и вводит ничем не оправданный образ невидимки. Это значит, ничего не понимать в украинском материале.

208. *Фельдман Костянтин Ісідорович (Ізраїлевич)* (1881–1968) — критик, драматург. Член Спілки письменників СРСР. З 1924 — член правління Акц. т-ва «Пролеткіно», дир. 1-й фабр. «Пролеткіно», потім «Совкіно». З 1927 — ред. Одеської к/фабр. ВУФКУ. Як ред. брав участь у створенні фільмів «Лісова людина», «Звенигора» та ін. У 1928–1929 — виступав зі статтями на сторінках журн. «Радянський екран». — *Прим. упор.*

Только в минувшем производственном году на кинофабриках ВУФКУ появились режиссеры, которые сошли с протоптанной дорожки украинских фальсификатов. Это — Довженко, Лопатинский, Стабовой[209] и Гричер. Художники далеко неодинаковой силы, они любопытны в том смысле, что на каждом из них сказывается влияние различных перекрещивающихся национальных культур Украины.

Довженко и Лопатинский — это художники, выросшие на украинской национальной культуре. В картинах этих художников впервые зазвучал украинский национальный материал. И в то же время как глубоко различна мотивировка и фактура этого материала у обоих художников!

Лопатинский — весь во власти формальной красивости образов Украины. Галичанин по происхождению, он находится под несомненным влиянием польской культуры. Не случайно, что помещика в своей картине «Бурлачка» Лопатинский сделал поляком. Быт польского помещика также увлекает Лопатинского, как и быт украинского села. Ему нравится этот «польский изыск», на котором Лопатинский делает особое ударение. Украинские черевики и польский камзол по Лопатинскому — это продукты одной и той же национальной культуры, как украинцы и поляки в «Бурлачке» выглядят людьми одного и того же народа. Лопатинский хочет найти краски и формы для выражения общего фона и взаимовлияния польской и украинской культуры.

Наоборот, Довженко глубоко-национальный художник, он весь от современной советской Украины, которая напряженно нащупывает еще пути своей национальной культуры. Быть может, поэтому Довженко, прекрасно чувствуя украинский материал, так безжалостно стремится разрушать отцветшие уже образы старого украинского национального эпоса. Но Довженко не знает чувства меры; он не разбирается в стиле и в средствах. Рядом с изумительной по своей тонкой обработке пастелью (кадр «плывут венки» в картине «Звенигора») у Довженко можно встретить грубейший лубок (напр. монах в той же картине). Иронию и пафос, фантастику и реальность, символику и обнаженный натурализм — все это с чисто варварской стремительностью Довженко бросает в огромный котел, где на добрых украинских дрожжах всходит культура современной советской Украины.

В противоположность Чардынину, режиссер Стабовой откровенно работает на образах русской национальной культуры. Старый швейцар из картины «Два дня»[210] — это дворовый русский «человек», чеховский Фирс в новой советской обстановке. Гимназист из той же картины — это знакомый нам человеческий образ «гадкого мальчишки», действующий в обстановке классовой войны. Точно также и остальные образы Стабового отталкиваются от национального русского типа.

Стабовой работает на паузе, на растянутом монтаже, на бытовых подробностях, на тщательной подготовке психологического эффекта. Он не чужд и натуралистических увлечений в стиле Московского Художественного театра (напр. показ виселицы). Закваска русской художественной культуры в Стабовом настолько велика, что в тех произведениях, где он пытается сбросить с себя власть ее образов, Стабовой уподобляется мореплавателю, который потерял свой компас. В этом смысле чрезвычайно характерна неудача картины Стабового «Человек из леса»[211],

---

209. *Стабовий Георгій (друге ім'я — Юрій) Михайлович* (1894–1968) — український сценарист, режисер. У 1913 — закінчив кадетський корпус і військове уч-ще. Учасник першої світової війни. У 1919–1923 — служив у Червоній Армії. Після демобілізації почав літ. діяльність. Автор п'єс, інсценівок, які йшли в т-рах Одеси, Києва, Харкова («Душа сходу», «Вир» та ін.). У 1924–1934 — працював сцен. і реж. Одеській к/фабр. ВУФКУ, після чого повернувся до літ. діяльн. Автор сценаріїв фільмів: «Вендетта» (1924, у співавт.), «Руки геть від Китаю» (1924), «Укразія» (1925, у співавт.), «ПКП» (1926, у співавт.); поставив фільми: «ПКП» (1926, у співавт.), «Свіжий вітер» (1926), «Два дні» (1927), «Експонат із паноптикума» (1929) та ін. — *Прим. упор.*

210. «Два дні» (1927, реж. Г. Стабовий). — *Прим. упор.*

211. «Людина з лісу» (1928, реж. Г. Стабовий). — *Прим. упор.*

где Стабовой пытался переключиться на чуждые нам образы американской приключенческой фильмы.

Было бы рискованным утверждать, что на Украине существовала значительная еврейская национальная культура. Несомненно, однако, что в многочисленных еврейских местах Украины складывались оригинальные образы и настроение еврейской мелкой буржуазии. Они нашли, между прочим, свое выражение в творчестве дореволюционных еврейских писателей, Шолом-Аша и Шолом-Алейхема.

Режиссер Гричер является проводником этих настроений в кино. В картине «Сквозь слезы»[212] он окончательно утверждает себя певцом бытовых отношений еврейской местечковой мелкой буржуазии. Он окружает их атмосферой сочувственной романтики, он одинаково жалеет и любит всех своих героев — бедного портного и еврейского кулака, раввина и еврейского ремесленника, еврейских старух и еврейскую детвору. В меланхолических красках Гричер старается навсегда запечатлеть перед нами уходящий вдаль истории еврейский местечковый быт.

Лопатинский и Гричер, — по крайней мере, в своем творчестве на сегодняшний день, являются типичными представителями нездоровых национальных уклонов в украинском кино. Надо надеяться, что эти художники сами изживут свои по существу реакционные настроения. Во всяком случае, несомненно, что наиболее здоровый путь в современном украинском кино — это тот, по которому идут Довженко и Стабовой: через национальную культуру к великим задачам освободительного движения пролетариата.

Советский экран. 1928. № 44. С. 7.

Н. Лядов[213]

РОЖДЕНИЕ УКРАИНСКОЙ КИНО-КУЛЬТУРЫ

Предмет настоящего очерка составляют явления кинокультурного порядка в украинской кинематографии.

То, что называется кино-культурой, есть сумма очень многих «умений» в разнообразных отраслях. Сюда входит умение актера создавать характерные образы экрана, пользуясь при этом максимумом выразительных средств — глубоко продуманных и точно выверенных. Сюда входят также культура художника, дающего декоративно-архитектурное оформление картины, и культура кинооператора, который «одевает» картину в причудливые драпировки света и тени. И, наконец, главное звено в цепи этих «умений» — умение режиссера воссоединять целое из отдельных элементов сценарного, операторского и актерского мастерства, воссоединять творчески и синтетически, организуя материал фильмы в направлении единства стиля и ритма, логической последовательности и идейной напряженности содержания.

Пока ограничимся этими беглыми замечаниями, хотя ими далеко не исчерпывается вся сумма предпосылок к явлениям кинокультуры — этой важнейшей и необходимой базы успешного развертывания киноискусства и кинопромышленности.

---

212. «Крізь сльози» (1928, реж. Г. Грічер-Черіковер). — *Прим. упор.*

213. *Лядов Микола* (1900–?) — сценарист, кінознавець. Працював на Ялтинській та Одеській к/фабр. У 1920-1930-х — виступав зі статтями в журн. «Кіно». Авт. кн. «Сценарій. Основи кінодраматургії та техніка сценарію» (1930). — *Прим. упор.*

Миросозерцание художника, его художественный «почерк», особенности его мастерства складываются, как известно под влиянием социальной среды и исторической обстановки, в которой живет художник. Эти же факторы определяют направление не только отдельной творческой индивидуальности, но и целых групп и целых отраслей искусства в данную эпоху.

Для содержания украинского киноискусства, для «культуры» (в указанном выше смысле), стиля, тематики украинских кинокартин определяющее и стимулирующее значение имеют двоякого рода причины: во-первых, и прежде всего, украинская кинематография, представляя собою ответвление общесоветского пролетарского киноискусства, должна служить тем общим задачам классовой борьбы и социалистического строительства, которые стоят перед всей кино-продукцией Советского Союза и перед нарождающимися пролетарскими кино-организациями Запада. Надо ли еще раз повторять, что пафос молодого победоносного класса накладывает отпечаток не только на содержание революционных кинофильм, но и на формально-художественные пути передовых советских киномастеров. «Музыку социализма» мы слышим в произведениях русских режиссеров Пудовкина и Эйзенштейна и в «Арсенале» украинца Довженко.

С другой стороны, большое место в украинском кино принадлежит элементам национально-революционного искусства. Последнее — и это является результатом искусственной заторможенности украинского культурного процесса на протяжении ряда веков — переживает сейчас опьяняющую пору «ренессанса». Вполне естественно, что первые шаги новорожденной украинской кинематографии (смешные, заплетающиеся шаги!) направлены были в область национально-исторического прошлого Украины, или к только что переизданным корифеям украинской литературы XIX века. Это были 1923–1926 гг. Опытный ремесленник П.И. Чардынин долго и упорно трудился над жанром бутафорски-пышной «оперы без слов», нагромождая серию за серией «Тараса Шевченко» и «Тараса Трясило». Начинающие кинорежиссеры робко иллюстрировали Нечуя-Левицкого, Коцюбинского и Франко. В общем же разница между чардынинскими боевиками, задуманными, как грандиозные национальные эпопеи, и скромными «проходными» постановками типа «В погоне за счастьем» (М. Терещенко — по Коцюбинскому) была не столько качественная, сколько количественная. По существу и те и другие фильмы одинаково слабы в художественном отношении и ничего не имеют общего с кинокультурой, тогда еще не родившимся, и киноискусством. Память о них заглохла раньше, чем послышался первый крик «новорожденной». Украинская кинокультура созрела и начала давать первые плоды настоящего киноискусства только к началу 1927 г.

II

1927-й год — время выхода двух картин, о которых «заговорили» и от которых следует исчислять начало подъемного периода в истории украинской кинематографии.

Эти две фильмы, помимо их самоценного значения, явились как бы отправными станциями для развития двух основных видов нашей кинопродукции. В «Звенигоре» мы видим неожиданный разлив «большого киностиля», творчество эпохального размаха и огромнейшего социально-художественного смысла. Другая лента — «Два дня» (постановка Г. Стабового) представляет для нас интерес, как родоначальница «малого жанра» и «малой тематики» в украинском киноискусстве.

О том, что такое «малая тема» и «малый жанр», мы будем подробно говорить в дальнейшем.

Сейчас об украинской кинематографии за пределами Украины существует весьма неопределенное и двойственное представление. Украинская кинопродукция — это целая серия

идеологических шатаний и провалов, это художественные суррогаты вроде «За монастырской стеной»[214] и просто «За стеной»[215], или запоздалые (т.е. с большим опозданием попавшие на экраны союзных республик) революционно-приключенческие боевики — «Укразия», «ПКП»[216] и пр. Переход от очевидного брака к явлениям большого стиля и высококультурного значения мыслится, как некое скачкообразное движение. За последнее время ВУФКУ дало несколько фильм сносного художественного качества и достаточно крепких по содержанию — фильм, какие принято называть «средними». Но, в то время, когда по экранам СССР проходила «Звенигора», средних картин ВУФКУ зритель почти не знал, и появление Довженковской ленты действительно воспринималось, как головокружительно-дерзкий взлет над кладбищем мертворожденных картин.

«Нужно отметить, — говорилось на партсовещании по вопросам кино в 1928 г., что товарищи из ВУФКУ наполнены напыщенным самодовольством по поводу своей продукции. А между прочим, у них есть такие перлы халтуры, как “Тарас Трясило”, у них есть национализм, они залезают в XIV и XVI века».

На этом фоне халтуры, упирающейся в мещанско-обывательскую «любовную» тематику, или в националистический историзм, на фоне, быть может, бессознательных националистических тенденций, неизбежно приводивших к халтуре, выступил Довженко сперва с «Звенигорой», затем с «Арсеналом».

Национальное и классовое, историческое и современное получили в этих картинах совершенно новую трактовку. «Звенигора» оказалась картиной национально-украинской и в то же время интернационально-пролетарской. И разворачивалось в ней и прошлое, уходящее в глубину веков, и настоящее, на грани сегодняшнего дня революции с завтрашним днем.

Синтез национального и классового, синтез ультрасовременного экспрессионистического стиля со стилизацией народных украинских преданий, старинного эпоса и поэзии бандуристов придает совершенно особенный характер творчеству Довженко. Это собственное лицо художника. Это тембр его голоса, тот характерный «почерк» режиссера, который отличает последнего в ряду других первоклассных советских киномастеров.

В диапазоне своих художественных методов очень обширном и заслуживающем тщательного формально-социологического анализа — автор «Звенигоры» и «Арсенала» совмещает две взаимно-противоположные линии отношения художника к материалу. Ирония и героическое изображение, элементы пародии и патетическая идеализация — вот два русла, по которым проходит поток замечательных кинообразов Довженко.

В «Звенигоре» разоблачается и иронически снижается мистика древних польско-украинских легенд, пародируется (путем замедленных движений, комбинированной и завуалированной съемки) приподнято-напевный и романтически-туманный дух старинной героики. Медленно и торжественно «плывут» кони легендарных витязей. Герой картины, маленький щуплый мужичек, плавными ударами сабли расправляется с целыми полчищами врагов и т.д.

К народному сказу и к величавым формам народного эпоса Довженко сплошь и рядом возвращается и тогда, когда ему надо передать героику современности и выразить пафос революционной борьбы. В этом плане построена режиссером памятная сцена в «Арсенале», когда умирающий солдат диктует письмо санитарке, и заключительный эпизод («Арсенала», в котором режиссер не побоялся даже использовать мотив сказочности и фантастики, целиком перенесенный

214. «За брамою монастиря» (1928, реж. П. Чардинін). — *Прим. упор.*
215. «За стіною» (1928, реж. А. Бучма). — *Прим. упор.*
216. «ПКП» («Пілсудський купив Петлюру», 1926, реж. Г. Стабовий). — *Прим. упор.*

из былинного эпоса: петлюровцы расстреливают в упор рабочего, но он остается неуязвимым, словно на нем надет панцирь.

Народно-сказовый характер многих кусков «Звенигоры» и «Арсенала» акцентируется такими надписями, как: «было У матери три сына… была война…» «Где слесарь? нет слесаря… где кузнец? — нет кузнеца…». Не менее характерна гиперболичность изображения в «Арсенале» (поход на Киев, когда лошади мчатся «во всю прыть своих 24-х ног») и в «Звенигоре» (преувеличенная храбрость мифических богатырей).

Кто-то назвал «Арсенал» символической поэмой об Октябре на Украине. Это верно, но верно лишь до известной степени. Титанически-эпохальный размах темы потребовал максимального сжатия отдельных эпизодов и крайне экономного обращения с материалом. Как, например, подается в картине империалистическая война — эта непосредственная предпосылка Октябрьской революции? Мать колотит голодного плачущего ребенка. Крестьянин ведет по жалкой неурожайной земле коня, на котором вымещает всю свою ярость и свое горе — (Не туда бьешь, Иван!). Жуткое лицо солдата, отравленного веселящим газом. Немецкий солдат, отказывающийся стрелять. И, наконец, покосившийся «набекрень» (как в «Звенигоре») «поезд революции», на котором мчатся без машиниста «самодемобилизованные» фронтовики. Сжатость и предельная лаконичность этих кусков делает их похожими на символы, краткие формулы. Однако, каждый из этих символов равнозначащий зрительно-впечатляющему художественному образу. Ибо насыщенность огромным содержанием сочетается здесь с художественной полнокровностью каждого кадра, каждого небольшого отрезка ленты.

Максимально сконцентрированы и человеческие образы в обеих картинах Довженко.

Мистический дед в «Звенигоре» символизирует собой украинское крестьянство, расколотое на враждебные классовые группировки, шатающееся, колеблющееся и, наконец, подавляющим своим большинством выходящее на широкую колею, по которой победоносно мчится «поезд революции». (Ночью дед бежит навстречу ненавистной, выкорчевывающей все старое машине и хочет динамитной шашкой подорвать рельсы. Поезд останавливается, и рабочие, управляющие машиной, подбирают утомленного старика, лаской и уговорами склоняют его на свою сторону.

Герой «Арсенала» — украинский рабочий-большевик. Он не хочет дожидаться, пока поезд революции подберет его. — Хочу стать машинистом — упрямо твердит он, глядя на обломки сброшенного под откос поезда 1917 г. Кто ты? — спрашивают его: — Украинец? — и он отвечает просто: — Я рабочий.

Острой проблеме национально-культурного процесса на Украине Довженко посвящает одно из лучших мест «Арсенала». На площади у памятника Богдану Хмельницкому столпилась манифестация опьяненных «самостийностью» интеллигентов петлюровского толка. Вот актеры в оперно-гайдамацких костюмах. Гимназисты, студенты, кооператоры. «Доброди» и «добродийки», восторженно орущие одно слово: «хай!». Крестный ход. Попы. Иконы. Лампадка перед портретом… Шевченко, который недоумевает и Хмурится.

Так остро и беспощадно развенчивается петлюровско-шовинистический национализм в этой части картины, где Довженко обнаруживает мастерство настоящего большого художника, который не боится смешения искусства с политикой.

Творчество Александра Довженко глубоко самобытно, стихийно, иногда неуравновешенно. Огромная дерзость, которая не может не захватить и не взволновать зрителя, целиком покрывает отдельные недостатки и срывы в его постановках. Но быть последователем и подражателем Довженко — задача неблагодарная. Для новых экспериментаторов в области киностиля весьма соблазнительную перспективу представляет развертывание сюжета в двух планах — историческом

и современном, вызов минувших столетий на перекличку с современностью. Это соединение «эпоса старой с пафосом новой Украины» угрожает сделаться модой нашего псевдо новаторства. Модой, на которой обжегся Кавалеридзе[217] в «Ливне», и, возможно, кто-нибудь еще обожжется. Довженко принадлежит к числу художников-монополистов, художников одиночек, которые сами по себе интересны и своеобразны, но крепкой школы в киноискусстве никогда не создадут.

Его будущее?

О нем скажем словами другого первоклассного советского кинохудожника, Всеволода Пудовкина:

«Довженко груб, храбр и убежден огромной внутренней храбростью в себе… Он сделал замечательный “Арсенал”, а в будущем даже страшно себе представить, что он сможет».

III

Жил маленький человек — серый и незаметный, как и подобает быть отдельной маленькой песчинке в большом социальном пласте. Природа не выделила его из окружающей среды ни ростом, ни «особыми приметами», ни выдающимися способностями. Жизнь его проходила спокойно и монотонно, вернее, сам он с терпеливым спокойствием относился ко всем случайностям и катастрофам в личной своей жизни, может быть, потому, что это были катастрофы и случайности обычные и неизбежные в той обстановке и среди тех людей, Которые его окружали.

И вот на эту жизнь, далекую от всякой романтик» и аффектации, внезапно налетел ураган. Оборвались тянувшиеся десятилетиями будни, и маленького человека захлестнуло разливом больших страстей.

Таков в общих чертах социально-биологический смысл экранных образов, созданных актером Бучмой в его последних картинах. Такова драматургическая концепция и динамическая сущность ролей Джимми Хиггинса и извозчика Гордея («Ночной извозчик»[218]).

Этот образ, это биосоциальное амплуа было найдено Бучмой не сразу. Его упрекали в слащавости и — отсюда — и исторической фальши, когда на плечи его была взвалена двухсерийная биография Тараса Шевченко в тяжеловесной трактовке Чардынина. Сейчас совершенно ясно каждому, что Бучма — никакой Шевченко, никакой Тарасе Трясило, и что роли романтических героев — «национальных» персонажей с «оселедцами» на макушке — не для него и не по нем. Не желание ли вырваться из плена насильственно-навязываемых ролей заставило чуткого и талантливого актера написать собственный сценарий («За стеной») и взять на себя его постановку? Эта лента — сплошное поражение Бучмы и по линии сценария и режиссуры, и по актерской линии. Но весьма симптоматично то обстоятельство, что Бучма — сценарист наметил для актера Бучмы образ «пассивного человека», неврастенического интеллигента, «неудачника и в революции и в любви». «Я не герой и не хочу больше становиться на ходули несвойственной мне героической приподнятости», — вот мораль, вытекающая из выступления Бучмы в картине «За стеной». Картина неудачна от начала до конца. Очень редко, даже самому крупному актеру, удается найти себя без помощи опытного драматурга и режиссера. Но «развенчать себя» Бучме удалось, и в этом было положительное значение его выступления в роли писателя Януша Тарчинского.

217. *Кавалерідзе Іван Петрович* (1887–1978) — режисер, сценарист, художник, скульптор. Нар. арт. УРСР (1969). Закінчив відділення. скульптури Київського худ. уч-ща (1909). Навчався на скульптурному відд. Петербурзької Акад. мистецтв (1909–1910), в Паризькій скульптурної майстерні Аронсона (1910–1911). З 1912 — художник-декоратор в Т/Д «П. Тіман і Ф. Рейнгард». Автор скульптурного гриму В.Шатернікова в ролі Л.М. Толстого у ф. «Ухід великого старця». У 1918–1921 — реж. т-ра укр. драми при відд. Наросвіти. З 1924 — худ. рук. скульпт. майст. в Харкові. — *Прим. упор.*

218. «Нічний візник» (1928, реж. Г. Тасін). — *Прим. упор.*

Какой резкий переход от элегантного мечтателя из фильмы «За стеной», или даже от чистенького красавца — шофера в «Проданном аппетите» к маленькому, сутулому, придавленному нуждой пролетарию Джимми.

Джимми Хиггинс — классово-собирательный тип. И в то же время, Джимми Хиггинс живой человек, «средний человек своего класса», сохраняющий будничную угловатость даже в минуты подвига и мученичества. Бучме настолько удалось овладеть «маской» преждевременно постаревшего горбатого Джимми, что за экранным образом совершенно не замечаешь актера, тем более актера, «в жизни» совсем не похожего на созданный нм персонаж. В этом и заключается высокая степень кинематографической культуры актера. С неизменной печатью добродушия палице, с головой, постоянно чуть-чуть склоненной, проносит Бучма — Хиггинс сгорбленную свою спину сквозь строй неотвратимых бедствий. «Играет» ли он в общепринятых рамках «психологических переживаний»? Пет. Как у немногих мастеров экрана, его работа и кадре имеет функционально-трудовой характер, определяемый социальной сущностью роли, профессии персонажа, его физическими и биологическими признаками. Джимми — пролетарий. Он работает всю свою жизнь (т.е. на том видимом отрезке жизни, который охватывает картина), работает на заводах Эмпайра и на крестьянской ферме, работает (выполняя обязанность рядового члена социалистической партии) на митингах у себя дома, «работает» на западном фронте, якобы защищая социализм от варваров-большевиков и работает с архангельскими большевиками во имя революционного долга и классовой солидарности. Жизнь Хиггинса — рабочего, Хиггинса-солдата, фермера, социалиста — это сплошная будничная кропотливая работа. И Бучма старательно и любовно «работает» эту жизнь — так, как будто он родился американским пролетарием. Вся роль Джимми слеплена актером из доподлинных (а не условно воспроизводимых) трудовых процессов и из простейших и обыденных жизненных функций. Отсюда максимальная простота актерских рефлексов, отсюда какая-то трогательная наивность всего поведения Бучмы — Хиггинса в картине.

На том же принципе глубокого «вхождения» в трудовую и социальную жизнь персонажа, путем тщательного актерского тренинга в области тех или иных трудовых навыков и бытовой специфики основана и роль старика Гордея в «Ночном извозчике». Здесь поражает не только выдержанность стариковской повадки актера. Больше того, каждое его движение — и тогда, когда он поджидает седоков у ночного ресторана или несет корм лошади, и тогда, когда невольно предает свою дочь в руки контрразведчиков, — каждое движение его есть, именно, движение человека, тридцать лет просидевшего на козлах.

При всей своей внешней сдержанности, персонажи Бучмы: максимально экспрессивны, эмоциональны и лиричны. Важнейший показатель мастерства актера — умение перерабатывать эмоции в простые, ясные и художественно-целесообразные рефлексы. Последние складываются в своего рода мимические и жестовые лейтмотивы.

Мы помним прекрасную улыбку Джимми, так часто выглядывающую из-под суровой щетины усов. Иногда она выражает что-то детски-наивное, с оттенком лукавого юмора: — Ты снова уходишь на митинг, Джимми? — грустно спрашивает Лиззи мужа. И Хиггинс — смущенно и хитро поблескивая главами: — Да, и снова ухожу на митинг, Лиззи. Замечательны те моменты, когда Джимми творит незаметное, но великое дело, дело пролетарского революционера. Он пользуется каждым отдельным случаем для того, чтобы одержать маленькую победу социалиста-агитатора на фронте классовой борьбы. Каким-то физическим довольством озаряется его лицо, когда он убеждает пленного немца в том, что каждый рабочий должен быть социалистом,

или — после раздачи прокламаций в казармах, когда он, довольный совершенным делом, весело плещется под краном умывальника.

Последнее происходит накануне трагического дня пытки и казни Джимми. Не страхом и болью, а мучительным недоумением и беспомощностью встречает он смерть. Глаза его широко раскрываются (еще один игровой лейтмотив Бучмы). Вот сцена допроса в английском штабе: Джимми наконец соображает что его ждет, и… делает движение к выходу, где, конечно, стоит караул. Беспомощное, ненужное, иррациональное движение…

Работа Бучмы над человеческим характером и поведением без труда разрушает модные теории о необходимости «рационалистического изображения человека» (Фриче).

Вы не знаете, как будет реагировать персонаж, изображаемый Бучмой, на то или другое экранное положение. Бучма на экране — это сама естественность подсознательных движений. Само собой разумеется, что нелегко и непросто дается эта «простота» актеру. Сколько надо переработать рефлексов взволнованности и радости (в сцене встречи Хиггинса с архангельскими большевиками), чтобы найти бесподобный вариант «отстранения» этих эмоций — вариант, классический для Бучмы. Джимми не знает, как выразить свой восторг; целый поток заторможенных, недовыявленных действий, точнее эмбриональных намеков на какие-то действия, и вот он хватает чайник, резким движением наливает себе чай и… сразу успокоившись, продолжает беседовать.

В «Ночном извозчике» Бучма — Гордей, наполовину лишившись рассудка после расстрела дочери, проделывает целый ряд вещей, волнующих своей сдержанностью и человеческой простотой. Осторожно подготовляет он в зрителе предчувствие финальной катастрофы, той катастрофы, которая согласно логике развертывания роли, неминуемо должна обрушиться на тихую шестидесятилетнюю судьбу извозчика. Долго и безмолвно он беседует с лошадью, потом, полуодетый, с непокрытой головой разъезжает по городу, удивленно щурясь от непривычного дневного солнца.

Все остальное, т. е. самую катастрофу (гибель экипажа с седоками на ступенях одесской лестницы) «дорабатывают» за него драматург — умелым сочетанием ситуаций и режиссер — стремительным монтажом.

IV

На производстве, еще не имеющем собственного яркого лица, совершенно естественное и обычное явление — «режиссер без лица», равно как «актер одной роли» или «актер-затычка».

Преобладающим стилем украинских кинолент был до последнего времени стиль сгущенной, еще не детеатрализованной мелодрамы («Ордер на арест»[219] и «Муть»[220] Тасина, «Законы шторма»[221] Соловьева[222] и проч.) Сплошь и рядом даже те режиссеры, которые до прихода в кино были далеки от театра, следовали, тем не менее, в своих первых постановках наскоро усвоенным театральным традициям. К этому присоединялись ученическая робость и бесхарактерный, бестемпераментный эклектизм.

219. «Ордер на арешт» (1926, реж. Г. Тасін). — *Прим. упор.*

220. «Муть» («Каламуть», 1927, реж. Г. Тасін). — *Прим. упор.*

221. «Закони шторму» (1928, реж. О. Соловйов). — *Прим. упор.*

222. *Соловйов Олександр Леонідович* (1898–1973) — режисер, сценарист. У 1914–1918 — навчався на медичному ф-ті Харківського ун-ту, в 1954 — закінчив екстерном сцен. ф-т ВДІКу. У 1919–1922 — служив у Червоній армії, в 1923–1925 — заст. зав. від. Партпросвещенія ЦК КП(б)., зав. літ. і театр. від. Газ. «Комуніст», в 1927–1931 — заст. дир. Ялтинської і Одеської к/фабр, в 1932–1942 — ред. сцен. від. к/ст «Мосфільм», в 1943–1957 — ред. сцен. ст. У 1958–1966 — педагог ВДІКу. Пост. ф.: «Троє» (1927), «Закони шторму», «Бенефіс клоуна Жоржа» (1928), «П'ять наречених» (1929) та ін. — *Прим. упор.*

Что касается актеров, работающих в украинском кино, то для их основного кадра характерна та же тенденция и сторону явно пережиточного театрального пафоса.

«Работа актера художественного театра максимально приближается к жизненным реальным нормам, а камерного — максимально от них отдаляется, но и та и другая не являются тем реальным материалом, который для кинематографа нужен».

«…Лучше всего, естественно, выйдет на экране специалист по бегу, если нам нужно снять бег, специалист по ходьбе, если нам нужно снять ходьбу».

Эти выписки взяты мною из книги Л. Кулешова[223] «Искусство кино».

Само собой разумеется, что выходящие из орбит глаза Нины Ли[224], задыхающийся (по Гаррисону) «трагизм» Федоренко, деревянная красивость Солнцевой[225] — это с настоящим, киномастерством и с культурою актерского ремесла ничего общего не имеет.

Кулешов, как пример тех движений и действий, которые дают наиболее благоприятный результат на экране, приводит работу грузчика. Актер перед киноаппаратом должен, подобно грузчику или специалисту по ходьбе и бегу, стараться «работать самым выгодным для себя способом для того, чтобы в кратчайшее время с наименьшей затратой сил выполнить работу».

Еще долго предстоит переучиваться эпигонам Полонского и Веры Холодной, пока они не усвоят игровых навыков, основанных на предельной четкости рефлексов и экономии психологически-выразительных средств.

Та или другая «режиссерская эгида» таит в себе три четверти судьбы киноактера. Так, Свашенко[226] в «Арсенале» к создает незабываемо чистый образ украинского пролетария, в немалой степени живя отраженным светом режиссерского к. мастерства. Из тех же Довженковских рук выходит на дорогу большого кинотворчества Надемский.

Три совершенно разных образа — мифический дед и калека — полковник в «Звенигоре» и Жорж в «Бенефисе клоуна Жоржа»[227] — это в полном смысле чудо физического перевоплощения. Техникой и фактурой своего дарования Надемский напоминает превосходный и достойный подражания образец известного американского мастера Лон Ченни. Рекомендация не плохая. Но, разумеется, она и обязывает к очень многому.

Молодые киноактеры Свашенко и Надемский оба в будущем: всецело в обещаниях и надеждах.

Мы не случайно первые главы этого очерка целиком посвятили Бучме и Довженко. Главные факторы кинотворческого процесса это актер — живой материал фильмы и режиссер — воля, организующая этот материал. В лице Довженко и Бучмы украинская кинематография выдвинула двух больших, вполне самоопределившихся художников, поднявшихся на непревзойденные еще в украинском кино высоты кинематографической культуры и мастерства.

---

223. *Кулешов Лев Володимирович* (1899–1970) — кінорежисер, актор і сценарист, теоретик кіно, один із засновників і перших педагогів ВДІКу. Нар. арт. РРФСР; Засл. діяч мист. РРФСР. Поставив ф. «На червоному фронті» (1920). У 1919 — організував навчальну майст. в Госкіношколе. Серед його учнів — В. Пудовкін, Б. Барнет, В. Георгієв, М. Ромм, Л. Махнач, С. Комаров, А. Хохлова, що стала його дружиною. До числа найбільш значних ф. Кулешова відносяться: «Незвичайні пригоди містера Веста в країні більшовиків» (1924), «За законом» (1926), «Великий Утішитель» (1933). — *Прим. упор.*

224. *Ли (Попова) Ніна Олексіївна* (1905–1992) — актриса. У 1938 — закінчила театр. уч-ще під рук. Р. Симонова. З 1921 — акт. ряду т-рів і к/ст, в 1949–1957 — Московського т-ра ім. М. Єрмолової. У кіно — з 1924 р. — *Прим. упор.*

225. *Солнцева Юлія Іполитівна (справжнє прізвище Пересвєтова)* (1901–1989) — актриса, кінорежисер. Нар. арт. СРСР (1981). Л-т Ст. пр. другого ст. (1949). Перша жінка-реж., удостоєна Призу за кращу реж. на Каннському к/ф (1961). Дружина і соратник О. Довженка. — *Прим. упор.*

226. *Свашенко Семен Андрійович* (1904–1969) — актор. Засл. артист РРФСР (1967). У 1921–1924 — навчався в Київському театр. ін-ті ім. М. Лисенка. З 1924 — акт. т-ров і к/ст. Києва, Одеси, к/ст «Межрабпомфільм», «Союздетфільм». З 1945 — акт. Театру-студії кіноактора, з 1957 — акторської ст. «Мосфільму». — *Прим. упор.*

227. «Бенефіс кловна Жоржа» (1928, реж. О. Соловйов). — *Прим. упор.*

Вернемся к «малой теме» и «малому жанру».

«Малая тема» — это тема об одном человеке по преимуществу и небольшом круге событий в его жизни.

«Малой теме обычно соответствует в формально-художественной плоскости жанр так называемой камерной или приближающейся к камерному жанру фильмы.

Если за образец монументального стиля и большого социально-тематического диапазона в украинском кино можно взять фильмы Довженко и Дзиги Вертова («Одиннадцатый»), то образцами «малой тематики» и «камерного стиля», образцами, которые составили целое направление и наложили четкий и характерный отпечаток на один из «профилей» нашей кинохудожественной культуры — являются «Два дня» Стабового, «Ночной извозчик» Тасина, «Бенефис клоуна Жоржа» Соловьева, отчасти «Шкурник»[228] Шпиковского[229], «Лавина» Перестиани.

С камерностью связывается у нас представление об ограниченности действия рамками одного дня и о чуть ли не обязательной «укладке» всех сцен в один павильон, в одну декорацию. Это не совсем правильно. Во всяком случае, для советского камерного жанра будем считать характерным следующие два положения: одно формальное — для грандиозных социальных сдвигов и для событий титанического размаха (а события революции не могут быть иными) кинохудожник находит какие-то максимально экономные и несколько приглушенные в тембре средства изображения. Другое — тематико-идеологическое: действие фильмы обычно сосредоточивается вокруг одного центрального персонажа, но этот персонаж, этот герой должен представлять собой социально-типическую личность, должен представлять целую социальную прослойку.

Таковы главные действующие лица в «Двух днях», «Ночном извозчике», «Лавине», «Бенефисе клоуна Жоржа».

Ночной извозчик, старый лакей, профессор-геолог, актер (клоун Жорж) — люди разного общественно-психологического облика, разных общественно-классовых «мастей». Их «разлад с революцией и современностью», в каких бы формах он ни выражался, дает неисчерпаемые возможности для построения напряженно-динамической интриги. Извечный конфликт между отцами и детьми, обостренный обстановкой обнажившихся классовых противоречий, шатание между двумя борющимися лагерями, иногда — невольное соучастие отцов (которые не «приемлют революции») в расправе над детьми-революционерами — вот те драматически-острые мотивы, которыми охотнее всего и, пожалуй, с наиболее благоприятными результатами пользуются наши драматурги — авторы «малых тем». Именно через материал колеблющейся промежуточной общественной психологии удачнее всего преломляется динамика классовой борьбы, разворачивающейся вокруг центрального персонажа фильмы.

В «Двух днях» сын — красноармеец погибает на глазах у отца — лакея и барского подхалима. В «Ночном извозчике» старик Гордей невольно предает свою дочь и ночью везет ее, под охраной контрразведчиков, в морг, на расстрел.

Враги революции и «колеблющиеся», пережив крушение старых жизненных устоев и собственных взглядов и симпатий, становятся попутчиками революции. Большинство картин ВУФКУ, вышедших в течение последних двух лет, тех картин, которые с формально-художественной стороны являются образцами «малого жанра», а по качеству технического выполнения могут быть

228. «Шкурник» (1929, реж. М. Шпиковський). — *Прим. упор.*

229. *Шпиковський Микола Григорович* (1897–1977) — режисер, сценарист. У 1917 — закінчив юридичний ф-т Новоросійського ун-ту. У 1923–1925 — співпрацював в ред. газети «Кіно» і журн. «Радянський екран». У 1928–1932 — працював в Україні. Потім був сцен. на Московській ст. науково-популярних ф. У роки Другої світової війни — ред. у фронтовому відд. Центр. ст. кінохроніки. Як реж. і автор дикторського тексту брав участь в док. фільмах «До питання про перемир'я з Фінляндією» і «Берлін» (1945). Надалі писав сцен. для н/п і док. кіно.

отнесены к разряду «средних картин» — это фильмы о «попутчиках» и «попутнические» — по духу своему — фильмы.

Можно не производить подробного анализа этих понятий. В плоскость кинокартины мы переносим их из современной литературной критики, где они достаточно подробно освещены. Литература попутчиков, т. е. литература писателей-интеллигентов, которые принесли в революционную литературу багаж промежуточной, отчасти мелкобуржуазной, в идеологии вместе с искренним порывом служению идеалам к пролетарской революции, родилась и окрепла раньше, чем выросло новое поколение пролетарских писателей. В огромной степени советская кинематография строится руками кинохудожников-попутчиков.

Отличительные особенности литературы попутчиков, ее ошибки и недостатки целиком повторяются в попутнических фильмах. Прежде всего, следует отметить поверхностно-романтическое изображение рабочих и коммунистов. Красноармеец Андрей из «Двух дней», подпольщик-техник в «Ночном извозчике», начдив в «Бенефисе клоуна Жоржа» и студент-комсомолец в «Лавине» — это пресловутые «люди в кожаных куртках», наши давние знакомцы по «Голому году» Пильняка, «Падению Даира» Малышкина, повестям Лидина и Лавренева. И авторы сценариев, и режиссеры, сознавая, очевидно, некоторую условность и выдуманность этих персонажей, обычно делают их героями второго плана. На первый план выдвигаются «герои не нашего времени», («люди всмятку» из «Лавины»), случайно попавшие в обстановку революции и классовой борьбы. «Люди в кожаных куртках» проходят перед зрителем с трафаретной (делающей их «симпатичными») улыбкой на лице, либо с нечеловеческой твердостью — так, что ни один мускул не дрогнет» — идут на смерть. В иных случаях, в результате чрезмерной идеализации и героизации, вместо реального и реалистического изображения персонажей советской фильмы, последняя дает обратный идеалистический эффект. Вспомним эпизоды боя в «Бенефисе клоуна Жоржа». Здесь сведена к нулю роль красноармейской массы, и исход событий представлен целиком зависящим отличных качеств «героя», ведущего за собой тысячи. Красные отступают. Появляется полуумирающий, но, конечно, «исполненный революционного энтузиазма» командир и — белые обращены в бегство. Начдив убит. Бой возобновляется, и для того, чтобы военное счастье снова не перешло к врагу, клоун Жорж надевает бурку и очки начдива. Упавшие было духом красноармейцы восторженно кричат: «Начдив с нами» и, бросаясь вперед, уничтожают противника…

Во всех перечисленных фильмах действие разворачивается на фоне эпохи «военного коммунизма».

Современно-бытовая тематика очень мало затронута в украинской кинопродукции. Картин, адекватных «Парижскому сапожнику», «Ухабам», «Моему сыну» и «Цене человека», картин на темы современного рабочего и деревенского быта (исключение — «Джальма»[230], о которой речь будет ниже), на темы советского строительства и культурной революции ВУФКУ пока не имеет или почти не имеет. Социально-классовое содержание гражданской войны в «Двух днях», «Ночном извозчике» и др. фильмах показано через драматизм психологических конфликтов и динамику «личной трагедии». В одном случае («Два дня», «Ночной извозчик»), это сделано хорошо, грамотно и культурно. В других случаях — значительно хуже и бледнее («Законы шторма», «Бенефис клоуна Жоржа»).

В свое время «Два дня» произвели целый переворот в кинотематике гражданской войны.

В картине совсем не было обычной батальной суеты. Немногими деталями и полунамеками внушалось зрителю представление о грандиозных событиях. До сих пор памятны экспрессивные

230. «Джальма» (1928, реж А. Кордюм). — *Прим. упор.*

кадры, которыми создается «настроение» близящегося боя. Тревожно качаются деревья, бегут тучи. Спускаются жалюзи на окнах. Висит на воротах замок. Собака воет над свежее зарытым кладом.

К той же эпохе «военного коммунизма» относится действие еще одной новой картины ВУФКУ, которую следует поставить несколько особняком. Эта картина — «Шкурник» Шпиковского — дает как бы «кривое зеркало» эпохи, представляет собою один из немногих опытов в области советского сатирического жанра. Жанр сатиры является «нашим», в полном смысле самобытным, хотя бы по одному тому, что западная кинематография почти не знает отрицательного комедийного «героя» — такого героя, который, находясь в центре действия, вызывал бы у зрителя не симпатию, а отвращение.

Главное действующее лицо в картине — «потомственный столоначальник» Шмыгуев. Вырванный из мирной обстановки обыватель, шкурник и трус совершает неровный круг странствий от красных к белым, от белых к красным, от красных к бандитам и т. д. Каждая ситуация картины — новое посрамление обывателя, злое и политически беспощадное посрамление. Есть в картине нечто, делающее ее злободневной, несмотря на то, что десять лет отделяют историю Шмыгуева от настоящего времени. Ироническое изображение советских учреждений того времени как бы перебрасывает мостик к борьбе с бюрократизмом в наши дни. А сам Шмыгуев? Разве трудно себе представить его отсчитывающим одиннадцатую и двенадцатую годовщину Октября — на тепленьком местечке гострестовского управдела или завхоза?

В начале фильмы есть кадр: белые двухэтажные домишки, налезая друг на друга, образуют перекресток двух узеньких провинциальных улиц, по которым, скрываясь за поворотом, отступают красные. По композиции плоскостей и линий, по «своей простоте и целесообразности это идеальная «площадка» для организации кинематографического движения. Такое сочетание зрительных элементов дается режиссеру в результате тщательного и упорного отбора.

Принцип строгого и целесообразного подхода к материалу, стремление «проработать» каждый кадр, проработать его ритмически и пластически настолько, чтобы он сразу и надолго впечатлял зрителя, — проходят через всю картину Шпиковского, через работу Стабового и оператора Демуцкого в «Двух днях» и Тасина в «Ночном извозчике».

Это «Показатели общей культурной установки режиссера».

К сожалению, большинство вуфковских лент, в том числе и такие Полезные по своему содержанию ленты, как «Джальма» Кордюма[231], этой установки не имеют. Отсюда — «рубленая проза», за образцами которой недалеко ходить. Отсюда — картины без ритма и стиля, без эмоционального «нерва»: скучная бездарная серятина вместо хорошей «средней» хотя бы, фильмы.

V

В деревне проводят две кампании. Демобилизованный красноармеец Микола Барабаш создает машинное товарищество и собирает деньги на покупку трактора. В то же время кулаки ходят по хатам с подписным листом на церковь. Побеждает новое село. Наступает момент ожидания трактора крестьянами, а затем въезд машины в село — один из кульминационных пунктов картины.

Мы ждем от режиссера какой-то «встряски». Кривая сюжетного нарастания идет кверху. Подъем действия должен отразиться на ритмическом и монтажном построении кульминационного

231. *Кордюм Арнольд Володимирович* (1890–1969) — сценарист, режисер. У 1914–1921 — служив у Червоній Армії. У 1924–1925 — ідеологічний дир. Ялтинської к/фабр., в 1925–1944 — режисер ігрового і документального кіно на Одеській, Київській к/фабр. ВУФКУ, Ташкентської к/ст. У 1943–1944 — пом. нач. госпіталю для евакуйованих. З 1947 — реж. к/ст «Київнаукфільм». Пост. ф.: «Джальма» (1928), «Вітер з порогів», «Мірабо» (1930), «Останній порт» (1934) та ін. — *Прим. упор.*

эпизода. Ведь прибытие трактора — настоящий праздник для села. Он, казалось бы, должен быть показан во всем своем многообразии — ярко, темпераментно и изобретательно. Как разрешает эту интересную задачу режиссер Кордюм? Никак не разрешает. По улице, клубя пыль, проезжает неуклюжая гусеничная машина. За машиной бегут мальчишки. Все это уложено в два-три кадра длиной по 20–30 метров каждый. Не использованы элементарнейшие способы убыстрения темпа, как, например, съемка в движении, показ деталей, перерезки и т. д. Весь эпизод подан в однообразном и не оставляющем после себя яркого впечатления «общем плане».

Пример, взятый из деревенской картины «Джальма», достаточно характеризует собой качество режиссерской работы в тех фильмах, которые были нам обозначены одним словом — «серятина».

«Серятина», как результат режиссерской посредственности, слабости актерского исполнения и анемичности сценария, — болезнь всей советской, а не только украинской кинопродукции. Если в «Джальме» отсутствие мастерства и примитивный натурализм постановки в большой мере искупается драматургической четкостью и бытовой — содержательностью материала, то в других фильмах и этого нет. Нет, как говорится, «ни рожи, ни кожи», — ни формы, ни содержания.

Потрафляющий вкусам обывательщины наглый мещанин «прет» из фильм «За монастырской стеной», «Октябрюхов и Декабрюхов»[232], «Накануне»[233], «Блуждающие звезды»[234]. Это он подгоняет под одинаковый ранжир оперной феерии или любовной сентиментальщины и гоголевские «Вечера на хуторе близ Диканьки», и подозрительные литературные образцы вроде «Тамиллы»[235] Дюшена, и даже «Цемент»[236] Гладкова. Все это фильмы «для полки» (что в кинематографии соответствует «редакционной корзине»), выпущенные на экран либо по недосмотру, либо в силу так называемых «коммерческих соображений».

Диалектикой кинокультурного процесса определяется линия резкого отталкивания от некультурности и «серятины», от уверенно-писарского почерка одних и эпигонских упражнений других кинопостановщиков — к парадоксальным экспериментам и области новых стилистических исканий.

Парадоксальным экспериментом была постановка немецкого кинорежиссера Роберта Вине[237] «Кабинет доктора Калигари»[238] (приблизительно в 1920 году). В ту пору в германской кинематографии господствовал наивный натурализм, фотографическое «подражание жизни», воспринимаемой через призму бульварной беллетристики и, в противовес этому шаблону, новатор-режиссер сделал картину, в которой не было ничего шаблонного, все было ново и оригинально (ирреальность изображения, экспрессионистические декорации и проч.), но не было ничего органически-свойственного киноискусству.

В 1929 году начинающий украинский кинорежиссер, скульптор по профессии, Кавалеридзе повторяет в своей фильме «Ливень» экспериментальные парадоксы автора «Кабинета доктора Калигари».

Отбрасывая киношаблон, этот новатор ненароком отбрасывает и те основные принципы кинематографической формы, без которых кинозрелище попросту перестает быть кинозрелищем.

Материал картины — эпоха гайдаматчины, XVIII-й век, волна крестьянских восстаний на Украине, вылившихся в форму своеобразной национально-религиозной войны. Нельзя

232. «Октябрюхов та Декабрюхов» (1928, реж.: О Смірнов, О. Смірнова). — *Прим. упор.*
233. «Напередодні» (1928, реж. Г. Грічер-Черіковер). — *Прим. упор.*
234. «Мандрівні зорі» (1927, реж. Г. Гричер-Чериковер). — *Прим. упор.*
235. Помилка автора — «Тамілла» (1927, реж. Е. Мухсін-Бей). — *Прим. упор.*
236. «Цемент» (1928, реж. В. Вільнер). — *Прим. упор.*
237. *Віне Роберт (Wiene Robert)* (1873–1938) — німецький кінорежисер, один із зачинателів кіноекспресіонізму.
238. «Кабінет доктора Калігарі» (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1920, реж. Р. Віне). — *Прим. упор.*

требовать от художественного произведения точной регистрации исторических событий. Режиссер Кавалеридзе наблюдает прошлое как бы в современный цейссовский бинокль, устанавливая какую-то связь между гайдаматчиной XVIII столетия и эпохой гражданской войны на Украине в 1918–1920 году. Метод вполне закономерный в киноискусстве. Но беда в том, что стекла бинокля очень плохо наведены на фокус, и отсюда непередаваемая туманность, совершеннейшая недоступность, «физиологическая невнятность» картины. Съемка почти сплошь производилась на черном бархате или на фоне условно-плоских декораций, напоминающих давно изжитые театром «сукна». Сам Кавалеридзе весьма претенциозно назвал свою работу кинооофортами. Для офортов характерна четкость, простота и целесообразность рисунка и травления. Качества, как раз обратные тому, что мы видим в расплывчатом, эстетском «Ливне».

«Ливень» — это балетно-театральная условность мизансцен, движений и жестов, это условный театр, статическая фотография, гипертрофированная рембрандтовщина. Но никак не кино.

* * *

Неудача Кавалеридзе — предостерегающий сигнал, но вовсе не запрещение, не «табу» для тех отдельных кинохудожников, которые избрали для себя путь экспериментаторства. Экспериментировать в кино можно и нужно. Создание «большого советского кино-стиля» — как это показала работа Довженко, Эйзенштейна, Пудовкина и Дзиги Вертова, немыслимо без эксперимента. Разумеется, здесь неизбежны известные «издержки производства», заблуждения и уклоны.

Уже второй год работает в украинской кинематографии Дзига Вертов — большой мастер новой революционно-пролетарской формации. Возглавляемое им направление «киноглаз» утверждает принцип неигровой фильмы взамен художественной, принцип «жизни, как она есть». Путем специальных хроникальных засъемок Дзига Вертов вместе с оператором Кауфманом создал фильмы «Шагай, совет!»[239], «Шестая часть мира» и «Одиннадцатый» — вещи большого стиля и большого пафоса, вполне отвечающие мощному размаху нашего индустриального строительства.

Последняя работа Вертова «Человек с кино-аппаратом»[240] представляет собой «последнее слово» теории и практики кино-глаза.

«Человек с кино-аппаратом» это «опыт передачи зрительных явлений без помощи театра, фильма без надписи, стопроцентный язык кино». Фильма содержит блестящую и виртуозную демонстрацию различнейших приемов киносъемки и монтажа. Она рассказывает о работе оператора-хроникера, о разнообразных моментах и условиях киносъемки в большом городе, на заводах и в шахтах. Технический прием, форма, «форма как таковая» становится здесь тем, что составляет сущность произведения, его содержание. От «героического периода» работы киноглаза, когда Дзига Вертов отражал в «Одиннадцатом» мощный пафос индустриализации, пафос Днепростроя и Донбасса, остались лишь небольшие куски производственной хроники. Они вкраплены между мелькающими кадрами уличного движения, скошенных и проваливающихся домов, врезывающихся друг в друга трамваев.

Город представляется Дзиге Вертову неорганизованным и сумбурным. Картину «Человек с кино-аппаратом» можно отнести к числу тех экспериментов в области беспредметного

239. «Шагай Совет!» (1926, реж. Дзиґа Вертов). — *Прим. упор.*
240. «Чоловік з кіноапаратом» (1929, реж. Дзіґа Вертов). — *Прим. упор.*

«абсолютного кино», каким занимаются в поисках «живой воды» французские левые — Леже, Рене Клер[241] и др.

Когда Вертов начинает заниматься формальными исканиями и трюками в области монтажа и композиции кадра, невольно на память приходят строки поэта Мандельштама:

Останься пеной, Афродита,
И слово, в музыку вернись.

Кино-картина и отдельный кино-кадр, как человеческая речь и слово, всегда что-нибудь показывают, изображают, «описывают». Стремление вырваться из плена «умозрительной культуры» (Бела Балаш[242]), отделаться от влияния литературы и «передвижнической» живописи увлекает Вертова в сторону абсолютных кино-образов. Выхваченные из жизни отрезки современности, с ее быстрыми темпами и индустрально-Урбанистическим стилем перерабатываются художником-экспериментатором в почти беспредметные зрительные комбинации, ритмически-организованные так, как сочетаются звуковые образы музыки. Музыка есть искусство эмоционального выражения по преимуществу, чувственное, иррациональное искусство — в противоположность искусствам изобразительным, искусствам логического содержания. Вместе с тем, музыка наиболее «формальное», технически-зрелое искусство. Должно быть, отсюда тяготение Вертова к симфоническому построению своих картин в целях наиболее совершенной, гармонической организации кино-материала.

Сам по себе очень рискованный, эксперимент Вертова имеет все же большое значение для украинской кино-культуры. Разрывающая с кино-традициями и уже сама себе диктующая собственные свои традиции, деятельность кино-глаза является большим культурно-подтягивающим фактором.

Продвижение некоторых выдающихся картин, являющихся бесспорным достижением украинской кинематографии, зачастую тормозится «разладом» между художником (который шагнул слишком далеко) и зрителем (который остался далеко позади, вследствие своей художественной отсталости).

Вопрос о «непонятности» картин с особенной остротой возникает тогда, когда появляются на экране такие произведения экспериментального характера, как «Звенигора», «Арсенал», «Одиннадцатый», «Человек с кино-аппаратом». Прав бывает зритель, когда протестует против переизбытка экспериментально-лабораторных ухищрений, переносимых кино-художником из стен своей творческой лаборатории на массовый экран. Так, например, в значительной мере основательны упреки по адресу Дзиги Вертова. Основательны они в той своей части, где «средний зритель» жалуется на чрезмерно быстрый монтаж, на утомительные для зрителя фото-комбинации. В самом деле, зачем нужна эта кинематографическая «згара-амба», закрывающая своей заумной пестрядью то полезное и нужное, что содержит в себе фильма. С другой стороны, глубоко неправ бывает зритель и «невинно пострадавшим» оказывается кино-художник. Тому же Дзиге Вертову, десять лет отвоевывавшему право на метод «кино-глаз», ратующему за метод фиксирования «жизни, как она есть», очень часто говорят по существу следующее:

— Перестань быть Дзигой Вертовым и сделайся Чардыниным или Протазановым. Другими словами, откажись от новаторства и вернись в лоно «ортодоксально-художественной»

241. *Клер Рене (справжнє ім'я — Шометт Рене-Люсьєн;* Chomette René-Lucien*)* (1898–1981) — один з найзначиміших французьких режисерів 1920-х і 1930-х років, письменник, актор. — *Прим. упор.*

242. *Балаш Белла (Balazs Bela, справжнє ім'я — Герберт Бауер)* (1884–1949) — угорський письменник, поет, драматург, сценарист, теоретик кіно; доктор філософських наук. З 1926 жив і працював у Берліні, де співпрацював з Г.В. Пабстом і Е. Пискатором. Перебуваючи в Німеччині, вступив в місцеву компартію. У 1930–1945 — жив в СРСР, викладав в кіношколі. Приділяв чимало уваги кіномистецтву. Автор книг про кіно «Видима людина» (1924), «Дух фільму» (1930), «Мистецтво кіно» (1945). — *Прим. упор.*

кинематографии, т.е. к хвостистским формам русско-немецкой мелодрамы и американского стандартного боевика.

Из горнил революции, из недр новой пролетарской культуры берут начало новые революционные жанры киноискусства. За эти жанры, за систематическую патетику Довженко, за документальные фильмы «кино-глаза» и за «малые жанры», намеченные у нас на Украине Стабовым, Тасиным и Шпиковским — мы должны и будем бороться, отвоевывая низовые зрительские слои из плена некультурности и мало развитого художественного вкуса.

Ветер Украины: Альманах ассоциации революционных русских писателей «АРП». Кн. 1. Київ: АРП, 1929. С. 142–160.

О. Горенко

ТІНІ МИНУЛОГО

ЦелуЛойд річовина крихка. Вигадано її не для вічности. Це не глиняні платівки Асирії чи Вавилону, що тисячеліттями схороняються. Доля целуЛойдної і стрічки — доля хвилева. Житія її не триває надто довго. Лише тепер і в нас, і закордоном організуються спеціальні сховища для фільмів, де схоронятимуть їх, коли не для вічности то, в усякому разі, на поважніші терміни. ЦелуЛойд боїться і вогню, і необережних людських рук, і вільготи и, й мікробів, що знищують емульсію на плівці. Тому зберігати фільм річ дуже складна.

В вихорі революції загинули не метри, а тисячі кілометрів пописаного світляними знаками целуЛойду. Хіба було тоді до того, щоб берегти оті жмути плівки, де «ридали скринки», плакали над «розбитою вазою» героїні, посміхалися чорноокі циганки? Та й чи треба було їх всі берегти? Спадщина була з них не яка, і лише історик кінематографії часом журиться с приводу їхньої загибелі, та поховані по закутках нашого сьогодні «колишні люди» згадують, зітхаючи, про гарячу гру Віри Холодної і про не порівняний проділ Мозжухіна. Актуальної ціности до тих «тіней минулого» тепер не може бути, і так лише, сміючись та дивуючись, можна тепер проглядати старі, вцілілі якимось чином салонні драми Ханжонкових, Єрмольєвих і Дранкових. Говоримо про більшість, адже й тоді часом створювалися такі речі, що без них неможливий був би дальший розвиток кінематографії.

Українське кіно зросло на руїнах кіно капіталістичної Росії. Дехто з піонерів тієї кінематографії перейшов до роботи в кіно українському, І вчив нові кадри радянських фільмарів «таємницям» свого ремесла. Такий режисер, як П.І. Чардинін, що дав нам «Тараса Шевченка»,

«Трясила» то що, був одним з основоположників руського кіно. Ще 1909 р. він ставить художній фільм «Влада темряви» за Л. Толстим, і безперервно працює аж до часу в кіно, зробивши більше як 200 фільмів.

Саме П. Чардинін «знайшов» таких акторів як Мозжухін, Лисенко, Гончарова, Туржанський. І. Мозжухін уперше знімався у фільмі П. Чардиніна «Пісня про купця Калашникова» ще 1909 р.

Чардинін, Гардін. Протазанов, Славинський[243] — це ті імена, що лишилися працювати в кінематографії радянській, і дали їй за цей час багато цінного й корисного.

Але імен таких не багато. Ціла плеяда колишніх «улюбленців публіки» втікла азом із більшістю «своєї» публіки закордон, де й досі ще намагається «гнати монету», продаючи задешеву ціну свої зів'ялі чари західньому міщанинові. Животіють в Парижі злигодні кіно-фірми їхні, як от «Софар-фільм», «Альбатрос», «Венгеров-фільм» та «Туржанський-фільм», спекулюючи на «російські клюкві» (ставлять «Волга… Волга» — клюкву про Стеньку Разіна, «Распутіна» «Царевича» тощо), і на клюкві східній («Схід», «Великий Могол», «Ку'рєр царя»). Найганебнішим чином потурають смаком тупого міщанина, аби той давав на шматочок хліба.

Найщасливіший з них І. Мозжухін, то йому пощастило було трохи підробити в Америці. Решта-ж, як В. Туржанський[244], Н. Лисенко, Руніч, Гайдаров, Г. Хмара[245], Ольга Чехова[246], Н. Римський[247], метушаться меж Берліном та Парижем, шукаючи роботи чи підробітку.

Колись імена їхні цвіли на всіх афішах кіно-театрів Росії. Колись і вони були спроможні творити дещо цінне Адже не можна підняти від Віри Холодної титула єдиної справжньої дореволюційної російської кіно-актриси, що прийшла до кіно не з театру і тому не принесла сюди театральних звичок та театральної гри.

Так само і В. Максимов, що кинув тепер кіно і перейшов до театру, колишній старанний учень славетного «улюбленця» Вольдемара Гаррисона[248], не зважаючи на всю вульгарну пишність та «шляхетний» несмак свого амплуа — салонного фрачного героя-коханця — зумів у класти в це амплуа і хист, і акторське вміння. Епігон епігонів Полонський був куди слабший за свою попередника в амплуа В. Максимова.

Базарна природа капіталістичного кіно не могла створити умов для розвитку справжнього кіно-мистецтва. Проте тоді вироблявся досвід, що його радянське кіно перейняло, як початкову школу кіно-ремесла. Початкову школу вже давно закінчено. Радянські кіно-майстрі починають бути вчителями і для буржуазних фільмарів. Радянський кіно-актор також виріс. Мало що можуть тепер допомогти нам ті старі актори, що лишилися в радянській країні. Зійшла з кону

243. *Славинський Євген Йосипович (Осипович)* (1877–1950) — оператор, режисер. Л-т. Держ. пр. СРСР (1949 за ф. «Володимир Ілліч Ленін»). Один з найяскравіших опер. дореволюційної і радянської кінематографій. З 1908 — кoресп. московського відд. «Бр. Пате». З 1912 — в Москві, займався зйомками н/п ф. У 1914 — перейшов до Т/Д «І. Єрмольєв» і знімав ігрові ф. (більше 60). У 1917–1918 — в кіноательє Акц. о-ва «Нептун». У 1923–1925 — оператор Одеської к/фабр. З 1925 — на ст. «Ювкінокомсомол», потім — на к/ст «Совкіно». Після другої св. Війни — на к/ст «Мосфільм». Викладав у ВДІКу курси техніки зйомок. — *Прим. упор.*

244. *Туржанський В'ячеслав (Віктор) Костянтинович (Viktor Tourjansky)* (1891–1976) — режисер, актор, сценарист. Отримав художню освіту, але захопився т-ром і вступив до трупи київського т-ра М. Соловцова, згодом був акт. шк.-ст. МХТ. У кіно з 1912 р. У 1914 — дебютував як реж. У 1915–1916 — в кінофірмі А. Талдикіна, в 1917–1918 — реж. Акц. т-ва «Біофільм». З 1920 — в еміграції у Франції, працював в групі І. Ермольєва. Змінив своє ім'я на Віктор. До поїздки в Голлівуд (1926) пост. 15 ф. У 1928 — повернувся до Європи. З 1938 — в Німеччині, з 1957 — в Італії. У 1920–1962 пост. понад 60 ф. Дружина — актр. Н. Кованько. — *Прим. упор.*

245. *Хмара Григорій Михайлович (Gregori Chmara)* (1892–1970) — актор. У кіно з 1915 р. У 1910–1920 — акт. МХТ. З 1921 — в еміграції в Німеччині. В середині 1930-х — переїхав до Парижа, де виступав в різних антрепризах російського закордонного т-ру. Тоді ж звернувся до мемуаристиці і до останніх р. життя публікував в емігрантській пресі уривки зі своїх спогадів. Працював в німецькому і французькому кіно. У 1923–1971 — знявся в понад 30 ф. — *Прим. упор.*

246. *Чехова (уродж. Кніппер) Ольга Костянтинівна* (1897–1980) — російська і німецька актриса театру і кіно. У 1920 — поїхала з Росії до Німеччини. У 1921 — дебютувала в німецькому кіно. У 1929 — пост. в якості реж. ф. «Шут своєї любові», головну роль в якому виконав М. Чехов. До початку 30-х — стала справжньою зіркою німецького кіно. Дружина Михайла Чехова. — *Прим. упор.*

247. *Римський (Курмашов) Микола Олександрович (Nicolas Rimsky)* (1886–1942) — актор, сценарист, режисер. У кіно з 1914 р. Працював в Т/Д «Г. Лібкен» і в Т/Д «І. Ермольєв». З 1920 — в еміграції. Працював у французькому кіно як акт., реж. і сцен. У Росії знявся в понад 60 ф. — *Прим. упор.*

248. *Вальдемар Ейнар Псіландер (Valdemar Einar Psilander)* (1884–1917) — датський актор епохи німого кіно. У Росії був відомий під псевдонімом Вольдемар Гаррісон. — *Прим. упор.*

Зоя Баранцевич, яка спробувала була ще зниматися в картині ВУФКУ «Троє»[249], рідше й рідше з'являється ім'я Панова, вмер Салтиков[250], кинув акторську роботу Олег Фреліх.

На Заході справа стоїть не так. Там традиції старого кіно не були перервані. Тому й поступ їхній не іди таким шаленим темпом, як поступ кіно радянського. Вони багатіше нас і на кошти, і на людей. Але ми молодші за них. В цьому наша перевага і перемога. Молодий клас улляв свою кров у жили кіно-індустрії. Кров ця плідна і творча.

Буржуазне кіно прагне змолоджуватись, але змолоджується воно дуже поволі, та й чи молодиться таки? Саме тому й імена старих, довійськових ще «зірок», як от Асти Нільсен[251], Поли Негрі[252], Женні Портен[253], навіть Франчески Бертіні[254] випливають іще на західньому кіно-ринкові.

З Астою Нільсен (останній фільм її, що ми бачили — «Жінка під 40 років») глядач кол. Росії познайомився ще 1910 р. з фільму «Безодня»[255]. З Франческою Бертіні того-ж року з фільму «Франческа де-Риміні». З Полою Негрі трохи пізніше — року 1914.

З цими «старими знайомими» ще й тепер доводиться здибуватися й на радянському екрані. Деякі з них зросли, як от Пола Негрі чи Аста Нільсен, то грою своєю в «Безрадісній вулиці» зворушує й радянського досвідченого та спокушеного глядача, деякі, хоча б і та Бертіні, сумно та нудно доживають віку.

Кіно. 1929. № 5(53). Березень. С. 4–5.

Л. Дефо

«УКРАЇНФІЛЬМА»

Майбутньому історикові розвитку української кінематографії не безінтересно буде прочитати й цю невеличку замітку. Щоправда, вона не дає якихось сенсаційних матеріалів, та все-ж сам по собі факт існування такої організації варт уваги.

---

249. «Троє» (1927, реж. О. Соловйов). — *Прим. упор.*

250. *Салтиков (Огарьов) Микола Олександрович* (1886–1927) — режисер, актор, сценарист. З 1903 — грав в антрепризах К. Незлобина в Ризі, в 1906–1910 — в т-рах Харкова. У кіно дебютував як акт. в 1911 р. Працював на к/ст «Люцифер». У 1917 — дебютував як реж. У 1918–1919 — на одеській к/фабр «Мирограф» М. Гроссмана. Восени 1919 — в Одесі була організована к/фабр «Кіножиття» під рук. Салтикова. У 1921–1922 — працював в Москві, з 1922 — на к/фабр в Одесі і Ялті. Був сцен. і реж. З 1924 — працював акт. Автор сцен. (спільно З Б. Лоренцо) першого ф. Одеської к/фабр «Шведський сірник» (1922). — *Прим. упор.*

251. *Нільсен Аста Софія Амалія (Nielsen Asta Sofie Amalie)* (1881–1972) — датська актриса німого кіно, яка отримала визнання в Німеччині. У Росії була визнана найпопулярнішою актрисою до 1914 р. — *Прим. упор.*

252. *Негрі Пола (Negri Pola, уроджена Халупец Барбара Аполонія)* (1897–1987) — актриса польського походження, зірка і секс-символ епохи німого кіно. — *Прим. упор.*

253. *Портен Хенні Фріда Ульріка (Porten Henny Frieda Ulricke)* (1890–1960) — німецька актриса німого кіно. — *Прим. упор.*

254. *Бертині Франческа (Bertini Francesca; уроджена Вітьєлло Елена Серачині)* (1888–1985) — італійська актриса театру і кіно, зірка («діва») німого кіно, також перша італійська жінка-режисер, продюсер і сценарист. Визнається першої в історії кінозіркой, що визначила феномен системи зірок як італійського кіно, так і інших національних кінематографій. Одна з найбільш впливових персон італійського кінематографа 1910-х рр. — *Прим. упор.*

255. «Безодня» (Afgrunden, 1910, реж. У. Гад). — *Прим. упор.*

Організація «Українфільми» припадає на час панування на Україні гетьмана. Спритні німці з НейБабельсбергу очевидячки, хотіли загарбати до своїх рук нововідкритий кіно-ринок, а саме — Україну. І от в зв'язку з цим, за допомогою гетьманських урядовців, засновується організація «Укіраїнфільма», що головним своїм завданням ставить прокат чужоземних, тобто німецьких фільмів.

«Українфільма» після евакуації німців існувала ще недовгий час, так і не спромігшися на свою власну продукцію, а потім і зовсім зникла, «не залишивши по собі жодного сліда, крім марки.

Можливо, що коли добре покопатися в архівах, можна було-б найти про неї ширші матеріали, та це вже справа істориків.

Подаємо на нашому фото марку цієї організації.

Кіно. 1929. № 6(54). Березень. С. 2.

Е. Черняк[256]

ШЛЯХИ УКРАЇНСЬКОЇ РАДЯНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

«Кіно — найважливіше для нас мистецтв». Ленін.

Світова кінематографія нараховує всього 3½ десятки років українська ж — стільки, як і наша революція. Не вважаючи на цей дитячий вік, кіно нині стає чинником першорядної культурно-політичної ваги. Кіно перебороло скептичне до нього ставлення і привертає до себе щораз більше уваги. Кіно на заході нині є великий чинник імперіялістичної політики.

У нас іще так недавно майже зовсім не звертали уваги на кіно. Наша преса писала далеко більше з приводу виходу в світ чергового числа журналу «Плуг», або якоїсь незначної повісти, ніж про випуск великих фільмів, хоч на них витрачувано величезні іноді кошти. (Прикладом, «Боротьба гігантів»[257], режисер Турін[258] — 252 000 карб). Преса приділяла кіно-фільмові, і то не завжди, якихось 50 рядків на останньому місці перед об'явами. Що ж до статтей по журналах, то такої чести кіно ніколи майже не «заслуговувало». Треба було всього авторитету нашої партії, щоб розбити консервативне ставлення до кіно-справи. Партійна нарада в справах кіна (в березні місяці 1928 року) розворушила громадську думку й зацікавила широкі маси долею нашої кінематографії.

Нині вже трудно знайти людей, які негативно ставилися б до цього мистецтва; та чимало ще є таких, які його не розуміють і недоцінюють його ролі та значення; для цих скептиків навіть такі світові фільми, як «Броненосець Потьомкін», «Звенигора», «Кінець Санкт-Петербургу» — є речі звичайні їх обиватель може прийняти, але значення їхнього оцінити йому не під силу.

---

256. *Черняк Євген Йосипович* (1895–1937). У середині 1920-х — відповідальний ред. журн. «Життя й революція». У 1927–1928 — заст. голови правління ВУФКУ і художній директор. У 1930–1932 — заст. Зав. культпропу окружного й міського комітетів КП(б)У. Професор, заст. дир Науково-дослідного ін-та матеріальної культури і історії. Був реприсований. — *Прим. упор.*

257. «Боротьба велетнів» (1926, реж. В Турін). — *Прим. упор.*

258. *Турін Віктор Олександрович* (1895–1945) — російський режисер, сценарист. Автор відомого «Турксибу» (1929). — *Прим. упор.*

Кіно — ще надто молоде; йому часом трудно відповісти на висунуті перед ним проблеми; воно й досі не має якоїсь у кінченої, добре розробленої теорії. І не дивлячись на це все, кіно, убравши в себе низку інших мистецтв, стало найвпливовішим мистецтвом. Хто назве такий мистецький український твір, що його б на Україні на протязі року спожило б 1 200 000 чол. (Тарас Трясило)? Ми вже сказали, що кіно стає нині потужним знаряддям политики: німці одною картиною «Колючий дріт» чимало захитали ті аргументи, які висували проти них французи, обвинувачуючи їх у звірствах, у тому, що вони є призвідці війни і т. ін.

* * *

Кінематографію треба розглядати, як поєднання в одно ціле трьох дуже важливих винаходів: «чарівного ліхтаря», «колеса життя» та фотографії[259]. Початки чарівного ліхтаря сягають в глибину середньовіччя, його описано в рукописи Фонтана 1620 р., і голяндський вчений Християн Гюгенс 1659 р. подає детальні відомості про чарівний лихтар. Колесо життя з'являється значно пізніше. Тільки 1825 року д-р Фільтон винайшов «Тауматроп» (тектурне колесо); на одній стороні його було намальовано птицю, на другій — клітку. При швидкому крутінні колеса складалось враження, що птиця сидить у клітці. Року 1849 Плято пропонує ставити картини для колеса життя фотографічним способом (досі їх мальовано рукою).

Далі йде ціла низка різних дуже цікавих і цінних винаходів та вдосконалень у двох головних лініях: технічній (апаратура) і хемічній (плівка та проявлення). Перші початки демонстрацій картини можна покласти на 1880 роки, коли фізик Льоммель пристосував колесо життя для демонстрування картини в авдиторіїї (до того часу на колесо можна було дивитись лише одному глядачеві). З часом кіно на Заході робить великі кроки вперед, у напрямі вдосконалення[260].

Року 1896 потрапляє до Росії перший проекційний кіно-апарат Люм'єра разом із закордонними картинами. Ця новинка зробила сильне враження і з того часу тут прищеплюється. Україна з цим «дивом» ознайомилася всього на рік пізніше. Дуже хутко з'являється низка закордонних комівояжерів, які їздячи від міста до міста демонстрували цю чудну для тих часів новинку й по Україні.

Російський ринок дев'ятдесятих та дев'ятисотих років був великою мірою в руках капіталістів Заходу. З новою видумкою сюди прийшли французи. Справи в Росії пішли так добре, що 1904 року французькі фірми — братів «Пате» і «Гомон» організовують тут свої постійні представництва, які розповсюджували апарати та приставляли картини (також французькі).

Перші фільми, які тоді демонстровано, мало подібні буди до нинішніх; це було щось на зразок нинішньої кіно-хроніки, видові епізоди в 60–80 метрів (повний метраж нинішнього фільму від 1 800 до 2 100 метрів), зовсім не складні Драми та. такі самі коротенькі комедії.

Рентабельність справи призвела до такого швидкого зростання числа кіно-театрів, що царському урядові, регулюючи це зростання, довелось видавати різні положення.

У 1908/09 році в Київі улаштовується перший кіно театр «Люкс», а згодом власник театру Френкель[261] реорганізує йога в Акційне Кінематографічне Т-во. Це було перше Кінематографічне Т-во, організоване на території України.

---

259. За останні часи до цих основних винаходів приєднався й новий, що дає змогу практикувати мовне кіно. Але про це тут тільки згадати в змога.

260. Треба сказати, що кіно й нині безупинно вдосконалюється, робить усе нові й нові відкриття. Досить згадати за останній час вдосконалення тонового кіна, кольорового та стереоскопічного, не кажучи вже про відкриття в галузі хемії.

261. *Френкель Лазар Самойлович* (1904–1978) — український режисер. У 1923 — закінчив реж. і акт. ф-ти Київського музично-драматичного ін-ту ім. М.В. Лисенко. Працював в т-ре. З 1927 — на Київській ст. художніх ф. З 1947 — реж. Української ст. хронікально-документальних ф. Один з організаторів к/ж «Піонерія», «Молодь України». — *Прим. упор.*

Кіно починає притягати до себе глядачів, створюючи солідну конкуренцію театрові; це привело до палких дискусій. Кіно находить гарячих ворогів і друзів. На кіно починає тиснути і поліційний уряд різними поліційними правилами та суворою цензурою. Проти кіна намагаються вести боротьбу й через церкву[262].

Французи робили такі блискучі діла, що це не давало спокою ділкам-патріотам: вони починають серйозно думати про конкуренцію з французами.

Наші «компрадори» поширюють зв'язки й дістають представництво від інших держав. Французи, вбачаючи в цьому сильну конкуренцію, вживають заходів, щоб міцніше закріпити за собою кіно-ринок, і починають випускати фільми на руські теми. 1907 року «Гомон» випускає 4 руські фільми, які справляють велику сенсацію (один із них був — «Торжественная процессия крестного хода в Киеве» 15 липня 1907 року). Успіх, яким користувались ці картини змусив і другу французьку фірму — «Пате» стати на цей самий шлях.

«Пате», як виявилося, був меткіший; він одразу випускає цілу серію картин (21 штука); серед них три також побудовані на українському матеріялі: «Пожар в Одесі» (100 м.), «Мальовнича Одеса» (165 м.) та «Мальовничий Київ» (130 м.). Як бачимо з назв, це була звичайна хроніка.

Одночасно з французами випускати фільми беруться й руські підприємці Ханжонков і Дранков[263]. Спроби першого не дали добрих наслідків; другий (Дранков), виявивши велику енергію, за короткий час зробив десятків півтора різних картин; серед них переважна частина це були зустрічі та паради різних «наших» і «чужих» імператорських осіб.

Зустрівши серйозну конкуренцію — французи починають підходити до тем, які цікавили суспільність, — зокрема до українських. 1909 року фірма «Пате» заходилася здіймати фільм «Тарас Бульба» за Гоголем. Картина ця не була закінчена. Далі ця сама фірма випускає фільм «Мазепа». Ставив його французький режисер Ганзен.

Картини того часу не були справжнім кіном; це скоріше була лише рухома фотографія, де послідовно фотографовані відомі на цю тему малюнки. Так і «Мазепа» був знятий за відомими тоді ілюстраціями до Пушкінської поеми художн. Соколова. Зберігаючи всі деталі цих малюнків, режисер примушував акторів позувати перед кіно-апаратом. Мазепу грав перший руський кіно-актор Васильєв, Кочубіївну — акт. Сичова. Цікаво було побачити в кіно людину, яку в церквах «предавали анатемі». Фільм цей мав великий успіх. Далі з'явився й «Тарас Бульба» під назвою «Любов Андрія»; ставив його теж французький режисер Метр, — у тому ж пляні, що й «Мазепу». Грали в ньому артисти Васильєв (Тарас) та Лісогорський (Андрій).

Це були два фільми, що їх зробили французи на мало відомому їм українському матеріялі, використавши трафарети малоросійщини, які існували вже тоді в побутовому театрові, де широка матня, гопак, чарка та ковбаса являли собою досить гостру екзотику для російського обивателя того часу. Ця екзотика та й популярність твору великого письменника забезпечили картинам успіх. Зокрема «Тарас Бульба» став сенсацією сезону.

Успіх «малоруських» тем, спокусив і руських підприємців. Дранков 1910 року випускає «Богдана Хмельницького» (355 м.) та «Запорожця за Дунаєм», знятого з участю української трупи. Художньою стороною ці два фільми стояли значно нижче двох попередніх, що їх випустили французи.

Того ж часу Тіман і Рейнгард випускають маленький фільм «Весілля в Малоросії» (95 м.). Того ж року щойно зорганізоване прокатне «південно-російське» бюро «Художество» випускає

262. Питання про кіно дискутовано й у Синоді (чи можуть попи відвідувати кіно); більшість висловилась на користь кіна.
263. Ханжонков запасний осаул війська Донського. Дранков — з професії фотограф — був першим кіно-оператором і власником ательє.

«Наталку Полтавку» (257 м.) і «Матір Наймичку» (365 м.). Ці дві картини були зняті, як п'єси, що тоді йшли в Київському театрі. Року 1911 фірма «Пате» випускає «Дні гетьманів» (ставлять ті самі французькі режисери Ганзен і Метр), далі — «Катерину» — інсценізацію віршу Т. Шевченка.

В цій картині вперше було зроблено спробу (досить вдалу) зафільмувати справжній український побут, пославши експедицію на Україну для здіймання натури. 1912 року фірма «Родина» починає здіймати частково «Тараса Бульбу» і випускає «Запорізьку Січ».

Крім перерахованих фільмів було ще випущено кілька хронік на українські теми. Ханжонков випустив «Общежитие крестьян в малороссийской деревне» (130 м.), «Грандиозные Днепровские пороги» (226 м.), «Главные сечи Запорожья» (120 м.). Дранков випустив «Звенигородский Савский монастир» (132 м.).

«Запорізька січ» була останньою картиною на українську тему в передвоєнній кінематографії. Більше до українських тем руська кінематографія Не повертається — навіть підчас свого буйного розквіту (1915–16–17 рр.) Тут, очевидячки, були зовнішні причини, відповідний натиск з боку уряду. Хоч усі ці фільми були звичайною «малоросійщиною», подібною до українського театру тих часів, проте з боку царського уряду була, очевидно, відповідна нагінка на ці теми; такий висновок можна зробити хоч би з того, що дві з останніх картин — «Богдан Хмельницький» та «Запорожець за Дунаєм» — через невідомі нам причини так і не з'явились у прокаті.

Технічний стан кінематографії того часу базувався не на мільйонах електричних свічок, як нині; через недосконаліcть техніки — освітлювальної апаратури — використовувано більше сонячне світло, електрика відогравала допомічну ролю. Тому павільйони того часу будовано скляні. Для виробництва потрібний був максимум сонячних днів. Тому кіно-підприємці починають переносити виробництво на південь: Крим та Україну. Це було вигідно ще й тим, що використовувано чудові краєвиди цих місцевостей. Кіно-виробництво сконцентрувалося в Києві, Одесі та Ялті.

Уже наприкінці 1914 року в Києві на Лук'янівці збудовано кіно-павільон (власники Пісарев і Пат). В цьому павільйоні працювали робітники руської кінематографії — режисери Сойфер[264], Смірнов та Бонч-Томашевський. Поставлено було «Дремучие ивы» та кілька хронікальних картин. 1915/16 року відкривається кіно-ательє на Хрещатику в будинкові нинішнього Малого театру. Тут було поставлено (крім кількох хронік) картини «Жажда жизни и любви», «Черные хризантемы» — режисер Бонч-Томашівський, актори Наблоцька, Ст. Кузнецов та А. Лундін[265].

Року 1918 кіно-підприємець Харитонов за прикладом інших (Ханжонков розташувався в Криму, в Ялті) переносить свою діяльність також на південь, в Одесу. Там будується досить велике на той час ательє. Продукція Одеської фабрики, як і інших фірм, що працювали тоді на Україні, сходила до салонних тем (це ще пояснюється й тим, що в Харитонова знімалась в Одесі відома кіно-зоря того часу Віра Холодная, жанр якої — героїня буржуазних салонів).

---

264. *Сойфер Йосип Адамович (I. Sjfer, Joseph Soiffer)* (1882–1981) — режисер, сценарист, актор. У кіно з 1913 р. У 1907 — після закінчення шк. МХТ був прийнятий в трупу В. Мейєрхольда. У 1910 — перейшов до київського т-ру М. Соловцова. Вів педагогічну роботу в драм. шк. ім. Лисенко. Працював в Києві на к/ст "Светотень". У 1916 — переїхав до Москви, де продовжив свою реж. кар'єру. У 1916 — повернувся до Києва. Вів педагогічну роботу. З 1920 — в еміграції. Працював в Софії гл. реж. Болгарського т-ра опери і драми. У 1921 — перебрався до Берліна, де пост. кілька ф. З 1929 — в Парижі. — *Прим. упор.*

265. *Лундін Аксель Францевич* (1886–1943) — актор, режисер. У 1905 — приїхав в Росію. У 1910–1912 — актор Петербурзького драм. т-ра, потім грав в трупі М.М. Синельникова (Харків). З 1917 — актор і адміністратор Акціонерного товариства «Художній екран» та ін. кінофірм. У 1919–1921 — на різних ст. Києва та Ялти, в 1924–1927 — на Одеській к/фабр, в 1928 — на Київській к/фабр, з 1929 — реж. т-рів Іванова, Ярославля та ін. міст. — *Прим. упор.*

1918 року організується в Київі Акційне Т-во «Художній Екран», де названі вище режисери ставлять «Что делать», «Хозяин жизни» і «Торжество женщин» (остання картина так і залишилася незакінченою).

* * *

Ми навмисне так детально зупинились на роботі кіно-організацій, розташованих на Україні, хотівши довести, що їхній продукції майже зовсім не було фільмів на українські теми. Далі кіно робота на Україні обривається аж до переходу влади в руки робітників та селян. Спробу налагодити виробництво робили білі, поставивши в Одесі якусь картину; та точних відомостей про це в нас немає. За Центральної Ради й за німців виробництва не було, крім цікавої хроніки подій, яку можна знайти в архівах воєнного й освітнього міністерства Німеччини, і яка має для нас велику історичну цінність.

Налагодити виробництво спробував 1918 року Наркомвоен, до якого перейшла була тоді кіно-справа. За 3–4 місяці роботи (березень-липень) було поставлено п’ять картин пристосованих до актуальних завдань агітаційної кампанії, та 18 хронік, здебільшого з життя армії[266].

У березні 1920 року, коли вигнано поляків із Київа при Наркомосі УСРР організується центральний орган — Всеукраїнський Фото-Кіно-Комітет, на який покладається керівництво всіма кіно справами. Комітет, крім прокату, вживає заходів до відновлення виробництва. Після великих зусиль реж. Тасін[267] ставить картину «Пісня на камені»[268]; короткий на частині фільм, що змальовує клясову боротьбу на селі під час збирання хліба для голодного Надволжя.

Цей фільм цікаво було б нині показати не тільки широким масам культробітників (щоб порівняти, як далеко пішла українська радянська кінематографія за цих 8 років); його слід побачити й багатьом режисерам, які й досі повторюють помилки 1921 року. В картині начеб то й українське село; але, окрім натури (часто нетипової, знімали картину у київських передмістях), не до речі почепленої на руський сарафан плахти, та ще й українських прізвищ, — нічого українського у фільмі немає. Апогею досягає картина в тому місці, де головний герой — зовсім міський чиновник (за змістом це мав бути передовий хлопець села), обнявши дівчину на березі озера, в запалі промовляє: «Гандзю, смотри, какой простор»! Тут усе до дрібниць так звульгаризовано, що, здається коли б хотів хтось свідомо зробити сатиру на Україну, на її побут і культуру, — він навряд чи краще вправився б із своїм завданням. Таким фільмом, що повторював старі дореволюційні «малоруські» зразки, почала українська кінематографія своє виробництво.

Широко розгорнути роботу Фото-Кіно-Комітет не міг не мавши матеріяльної бази, а головне — плівки: вона була тоді (й досі є) імпортним товаром, що його через бльокаду не можна було добути з-за кордону. На кіно-справу тоді мало звертали увагу, в націоналізованих театрах демонстровано закордонний старий мотлох. Знімали тільки кіно-хроніку та й то дуже мало.

У квітні 1922 року, на підставі наказу Наркомосу, Фото-Кіно-Комітет було зреорганізовано на Всеукраїнське Фото-Кіно-Управління, перевівши його на господарський розрахунок. У кодексі законів про народню освіту в УСРР, виданому в листопаді цього року, ст. 759–764 присвячено виключно кінематографії. Вперше закон визначає, що українська радянська кінематографія є могутній фактор культурно-освітнього й політичного впливу на маси. Все кіно-майно

266. Картин цих у розпоряджені ВУФКУ немає; взагалі є сумнів, чи вони збереглися.

267. *Тасін (спр. фам. Розов) Георгій Миколайович* (1895–1956) — режисер, сценарист. Л-т Держ. пр. СРСР (1948). Нагр. Орд. «Знак Пошани» та мед. У 1917 — закінчив Петроград. психоневрологічний ін-т. Після закінчення ін-ту поїхав до України. З 1920 – предс. Кіно-фотокомітета в Києві. У 1922 і в 1925–1927 — дир. Ялтинської к/фабр, в 1923–1924 – дир. Одеської к/фабр. У 1924–1925 — ред. і реж. к/ж «Маховик». З 1927 — реж. і сцен. Одеській к/фабр, з в 1941–1944 — реж. Ташкентської к/ст. З 1944 — реж. і сцен. Української ст. хронікально-док. фільмів. Був відп. ред к/ж «Радянська Україна». — *Прим. упор.*

268. Помилка автора. Вочевидь мається на увазі фільм «Квіти на каменях» (1921, реж. А. Лундін). — *Прим. упор.*

стає монопольною власністю держави, й має перебувати у віданні Всеукраїнського Фото-Кіно-Управління. 1924 року ще раз було ухвалено постанову про становище кінематографії, а року 1925 ще раз підтверджено державну монополію на виробництво, купування і збут фільмів.

Завдяки цим постановам і суворому запровадженню їх у життя було піднесено українську радянську кінематографію на таку височінь, що нині навіть журнал «Жизнь искусства» (1928 р.) змушений визнати:

ВУФКУ вышло за рамки национального кино-производства в прямом смысле слова и по художественному весу своей продукции стало в один ряд с нашими основными центральными кино-организациями.

Це треба особливо підкреслити тому, що руська кінематографія одержала далеко більшу кіно-спадщину і, не вважаючи на це, розвивалася значно повільніше за українську.

Твердий курс, що його взяла українська радянська кінематографія, дав їй можливість дуже швидко створити собі відповідну матеріяльну базу. На 1–IV–1924 року капітал ВУФКУ виносив 1 089 тис. карб., при чому головний — 76,2%, а обіговий — лише 23,8%. З 1922 р. до 1925 йшов процес накопичення коштів в українській кіно-промисловості — з прокату закордонних картин, які давали ВУФКУ від 460% до 600% прибутку. Матеріяльна база зросла дуже швидко: балянс ВУФКУ з 1 271 500 (100%) — 1–IV–1924 р. виріс до 14 383 500 (1133,3%) на 1-IV 1928 р. Зростав швидким темпом і власний капітал. На 1–IV–1924 р. він виносив 1 094 400 крб., а на 1–IV–1928 р. — 6 359 400 карб. Чисті прибутки, які 1924/25 року становили 931 300 крб., 1926/27 р. зросли до 2 032 200 крб.

Таким швидким зростанням матеріяльної бази ВУФКУ завдячує монополії та швидкому зростанню кіносітки, яка нині складається з понад 2 000 одиниць (разом із клюбами). Сітка ця, через свою компактність, є безсумніву рентабельна. Щоб порівняти її стан із станом сітки в РСФРР, наводимо цифри: на Україні, на території 457 300 кв. км., є 2 000 кіно-одиниць; в РСФРР, на території 5 311 200 кв. км., — 4 839 одиниць (з них 1 328 пересувних). Крім цього, більша щільність населення дає й більшу цифру відвідування. На 200 000 000 відвідувачів в Союзі на рік, через українські кіно проходить 77 478 000, тоб-то 38,7% всіх відвідувань припадає на Україну.

Не вважаючи на такий швидкий темп розвитку кіно-справи, у нас на Україні ще далеко не вичерпано всіх можливостей. Великий потяг до кіна спостерегаємо серед усіх верстов населення, а особливо — серед селянських мас, які ще дуже мало втягнені в кіно. Досить згадати, що на сьогодні порівняно з усією людністю УСРР, ми маємо лише 2½% відвідувань на рік, тимчасом, як у Німеччині число їх доходить до 20, а в Америці — понад 39. Уже ці цифри свідчать, що в нас ще не все використано для розвитку кіно-справи.

* * *

Вище ми вже бачили, з яким доробком розпочала українська кінематографія свій шлях. Оті невеликі спроби заробити копійчину на українських темах не можна вважати, навіть побічно, за українське кіно, — навіть технічного значення не могло для нього мати, бо робилося не в нас. Тільки за радянської влади кладуться перші підвалини українській кінематографії.

Виробництво ВУФКУ починається 1922 року картинами «Поєдинок»[269] — (режисер Гардін, оператор Завелєв[270], художник Єгоров, в головних ролях — Баранцевич, Фрейліх, Таланов) та «Привид блукає по Европі» — (поставили ті самі працівники). 1923 року ВУФКУ випускає «Поміщика», де беруть участь, крім уже згаданих, оператор Славінський та актор Салтиков. Цього ж року на роботу в українську кінематографію переходить старий кіно-робітник Чардинін, один із старіших режисерів руської кінематографії (1906 року він поставив картину «Пісня про купця Калашнікова»). Він ставить 3 картини: «Оповідання про 7 повішених»[271], «Кандидат у президенти» і «Господар чорних скель». Із артистів нові в цих картинах — Іжаров, Ценін, Панов.

Режисер Гардін ставить 4 картини: згаданого вже «Поміщика», «Хміль»[272], «Слюсарі канцлер» і «Остапа Бандуру»[273]. Нові артисти тут — Худолеєв[274], Капралов[275] та Іскрицька[276]. Отже р. 1923 на Україні було поставлено 7 картин із 12 по всьому Радянському Союзу. Сценарії на ці картини писали сами режисери — крім сценарія «Хміль» (сценарист Нікулин) та «Остап Бандура» Майський[277]).

Усі ці фільми не пішли далі за середні руські довоєнні картини, ідейно-художня їхня якість була досить таки низька. Один із них відроджував старі традиції «малоруських» тем; це був фільм «Остап Бандура» справжня малоросійщина, що виростала вже на українськім ґрунті. Вишивані чисті сорочки, наклеєні довжелезні вуса, стрічки, чумарки, — все це відроджувало традиції «Дранковщини» і перекидало місток до тих давно минулих часів, хоча й було зафарбоване радянською ідеологією. Продукція 1924 року різко відрізняється від продукції років попередніх. Вперше 1924 року в кіно приходять українські культурні робітники-сценаристи Бузько[278] та Романівська[279]. Режисер Лундін ставить, за сценарієм Бузька, фільм «Лісовий звір». У цьому фільмі (зміст — боротьба радвлади з бандитизмом) вже відчуваються живі люди, можна бачити, хоч не в усій картині, справжній побут українського села, не «милих», чисто одягнених «пейзан», а живе село, з його злиднями й лихом, ту дійсну Україну, яка вийшла з імперіялістичної війни, двох революцій і багатьох бандитських наскоків. Ця перша українська картина української кінематографії мала значний успіх у глядачів.

---

269. «Поєдинок» (1922, реж. В. Гардін). — *Прим. упор.*

270. *Завелєв Борис Ісаакович* (1876–1938) — російський оператор, педагог (ВДІК). З 1914 — оператор А/Т «О. Ханжонков і К°», де зняв близько 70 ф. Працював на к/ст у дореволюційній Росії, в Грузії і Україні (Одеська та Ялтинська к/фабр.). В 1930-х — викладав на операторському ф-ті ВДІКу. В Україні зняв ф-ми: «Привид бродить по Європі» (1922), «Господар чорних скель», «Не пійманий — не злодій» (1923), «Укразія» (1925), «Тарас Шевченко», «Тарас Трясило» (1926), «Звенигора» (1927), «Експонат із паноптикума» (1929), «Охоронець музею» (1930) та ін. — *Прим. упор.*

271. «Розповідь про сім повішених» (1920, реж.: П. Чардинін, М. Салтиков). — *Прим. упор.*

272. «Атаман Хміль» (1924, реж. В. Гардін). — *Прим. упор.*

273. «Остап Бандура» (1924, реж. В. Гардін). — *Прим. упор.*

274. *Худолеєв Іван Миколайович* (1875–1932) — актор, режисер, педагог. У кіно з 1916 року. Працював з П. Чардиніним, Ч. Сабинським, В. Вісковським. У 1893–1918 — акт. Малого т-ра, в 1921–1923 — філії Малого т-ра, Нового т-ра. З 1923 — також реж. Вів педагогічну роботу в Моск. Держкіношколе. — *Прим. упор.*

275. *Капралов Іван Миколайович* (1891–?) — актор. У 1922–1930 — працював на Одеській к/фабр. — *Прим. упор.*

276. *Іскрицька-Гардіна Лідія* — актриса. У 1922–1929 — працювала на Ялтинській та Одеській к/фабр. — *Прим. упор.*

277. *Майський (Булгаков) Михайло Семенович* (1889–1960) — український письменник. З 1920 — виступав як прозаїк, друкував оповідання в газеті «Пролетарій» (м. Харків). Був членом «Гарту», «ВАПЛІТЕ». — *Прим. упор.*

278. *Бузько Дмитро Іванович* (1890–1937) — письменник, сценарист, кінокритик. У 1915 — закінчив сільськогосподарський ф-т Копенгагенського ун-ту. Професійний більшовик, вів активну революційну роботу в Україні. У 1908 — висланий до Іркутської обл., звідки втік до Швейцарії. У 1917 — повернувся на батьківщину. У 1920–1930 — працював ред. ВУФКУ в Харкові і Києві. Був членом літературного об'єднання українських футуристів «Нова генерація» (1927–1931). Авт. сцен: «Лісовий звір», «Макдональд», «Сон Товстопузенка» (1924), «Тарас Шевченко» (1926, у співавт.) та ін. Виступав у пресі зі ст. з розвитку кіномистецтва. Був репресований. — *Прим. упор.*

279. *Романівська Марія Михайлівна* (1901–1983) — письменниця, сценарист. Закінчила Заньківською жіночу гімназію (1918), Харківський ун-т марксизму-ленінізму (1941). Навчалася також на Харківських вищих музичних курсах (1922–1926). Публікувалася з 1922 р. — *Прим. упор.*

Другий фільм «Марійка», сценарій Романівської (той самий режисер; нові актори — 12-літній Вася Людвинський[280] і Ердман[281]) — з художнього боку стояла вище за «Лісового звір» (її тема: мальовниче українське село — через голод — обертається на руїну. Куркулі використовують голод для агітації проти радвлади, Люди мруть з голоду; радянська влада приходить їм на допомогу, селянам дає хліб, дітей забирає в дитячі будинки). Картина того часу мала надзвичайний успіх. В ній було теж чимало від тої старої просвітянської України; поза тим, це було великою мірою художнє відтворення жахливої картини голоду 1922 року на Україні.

Третя картина того ж року — «Укразія» (2 серії, сценаристи Стабовий та Борісов, режисер Чардинін). Картина ця, подібна до «Лісового звіря» і зроблена на зразок детектива, була свого часу бойовиком в українській продукції. Художньою стороною вона була невисока, хоч і вносила дещо нове в кіно-техніку.

1924 рік в українській кінематографії був роком зламу. Притягуючи культурні сили — хоч і дуже поволі, — українські культурні сили, вона мала можливість від загальних тем перейти до українських, і українських не тільки з назви. 1925/26 рік був першим роком розгортання виробництва в широкому масштабі. З українських сил, крім сценаристів, — з'являються два режисери, два оператори, один художник і кілька акторів (серед них і Бучма). Широкий розмах вимагав відповідних кваліфікованих сил, які тоді були в руській кінематографії. Тому, притягаючи українські культурні сили, поруч із цим, того ж року було запрошено в українську кінематографію кількох робітників з Москви. На жаль, це були не кращі майстри. На Україну часто йшли ті, хто не міг знайти собі місця в руській кінематографії, частіше це були робітники театрів (актори, режисери), які вперше на Україні почали пробувати свій талант в кінематографи. До того ж вони нічим не були зв'язані з українським культурним процесом, а частина робітників, обізнаних з українською культурою, була надто мала, щоб надати відповідного характеру, кінопродукції, яка тоді вже широко розгорнулася (24 великі художні картини за рік).

Не маючи змоги розглядати кожну картину окремо, вкажу лише на видатніші. На українські теми поставлено було цього року: «Тарас Шевченко», «Тарас Трясило» — режисер Чардинін; із інших тем: «Алім»[282] — режисер Тасін, «Мандрівні зорі» — режисер Грічер, «Гамбург» — режисер Балюзек[283]. Перші два фільми мали заслужений успіх — «Тарас Шевченко», як спроба кіно-біографії великої людини; «Тарас Трясило» — як спроба зафільмувати стару українську історію. У «Тарасі Шевченкові» було ще чимало від старого «малоросійського» кіна.

Та й другий із цих фільмів мав багато хиб. А, проте, обидва вони були кроком уперед.

До успіху цих картин великою мірою спричинилися й багатий матеріял з українського ландшафту та робота проф. Кричевського[284], який дуже сумлінно опрацьовував всю постав-

---

280. *Людвинський Василь* — хлопчик-актор в ф. Одеській к/фабр. — *Прим. упор.*

281. *Ердман Микола Робертович* (1900–1970) — український драматург, поет, сценарист. Л-т Держ. пр. СРСР (1941, 1951). Закінчив московське реальне уч-ще. Літ. діяльн. почав в 1922 р. Працював з В. Мейєрхольдом. Автор широко відомої п'єси «Мандат», згодом забороненої, і радянського варіанту «Кажана» (1932). У кіно — з 1927 року. Влітку 1934 — на зйомках ф. «Веселі хлоп'ята» був заарештований разом зі співавтором сцен. В. Массом і потім незаконно репресований. Звільнений у вересні 1936 р. — *Прим. упор.*

282. «Алім» (1026, реж. Г. Тасін). — *Прим. упор.*

283. *Баллюзек Володимир Володимирович* (1881–1957) — удожник, режисер. У кіно з 1914 р. Навчався у Вищому худ. уч-ще в Петербурзі. У 1905 — за участь у революційних гуртках був висланий з Росії. Завершив худ. освіту в Мюнхені, працював в Парижі в театр. декораційного маст. Після повернення в Росію працював в т-тр і кіно. Авт. наукових робіт в області технологій декораційного мистецтва в кінематографі. — *Прим. упор.*

284. *Кричевський Василь Григорович* (1872–1952) — український маляр, архітектор, графік. За української влади його обрали першим ректором Держ. Академії Мистецтва в Києві, а пізніше був професором Архітектурного Ін-ту. Керував мистецькою частиною у виробництві українських фільмів «Тарас Шевченко», «Тарас Трясило». «Борислав сміється», «Звенигора», «Назар Стодоля», «Сорочинський ярмарок» та ін. — *Прим. упор.*

но-художню сторону картин. З них можна вивчати стару Україну. Так само дуже сумлінно поставився до цих постав режисер, зокрема — у фільмі «Тарас Шевченко», де режисер значно посилив фігуру самого Шевченка, запропонувавши зробити чимало змін у сценарії. Режисер, доти не знайомий з українською культурою, — чимало попрацював, щоб виконати покладені на нього завдання (тепер, на жаль, таких випадків в українській кінематографи дуже мало), і виконав його сумлінно. Хоч згадані фільми ще трохи відгонять старим, дореволюційним просвітянством — вони є певний вклад в українську радянську кіно-культуру. Ці фільми й досі йдуть з величезним успіхом по екранах Канади, Америки, Галичини и Росії.

Щодо решти фільмів, то вони не мають особливої мистецької фізіономії. Картина «Алім», історія боротьби татарського населення проти царських посіпак — пересипана досить густо татарською екзотикою, яка дуже мало спільного має з дійсною культурою й побутом татар. Проте фільм, що відтворив улюбленого серед татарського народу героя Аліма було зустрінуто досить добре. Фільм мав значний успіх і на Україні. Картина «Гамбург» відограла певну агітаційну ролю, відгукнувшись на революційні події в Німеччині, і свого часу була певним досягненням і з боку художнього, хоч і фанерний Гамбург та одеські вулиці трудно було мати за справжню Німеччину. Інші фільми, такі, як «Мандрівні зорі», «Свіжий вітер»[285], «Микола Джеря» — на той час були на рівні пересічної продукції, якою заповнювано тоді наші кіно-театри.

Нарешті такі картини, як «У пазурах радвлади»[286], «Синій пакунок»[287], «Трипільська трагедія», «Вася реформатор»[288], «ПКП», «Непевний багаж»[289], «Спартак», «Вибух»[290], «Тіні Бельведера»[291], «Кіра Кіраліна»[292], «Сигнали з моря»[293], «Справа 128»[294], «Ордер на арешт», «Митя» — всі вони були низької художньої якости. Ідеологічно деякі з них (як «Беня Крик»[295]) були просто шкідливі. Все це був «примусовий асортимент», який крім великих збитків (витрачено на них 2 424 798 карб. — виручено всього 664 798 карб.) нічого для нашої кіно-культури не дав. Серед них такі, як «Боротьба гігантів» режисера Туріна (коштувала 252 000 карб. «ПКП» реж. Лундіна (206 000 карб.) «Тіні Бельведера» реж. Анощенка[296] (148 856 карб.) були повним провалом, не повернули навіть 20% оргвидатків.

В цілому художній рівень картин виробництва 1925/26 був значно нижчий від картин попередніх. Цей рік був характерний тим, що українська кінематографія, накопичивши чималі кошти, широко й не завжди доцільно їх витрачала. Раптове поширення виробництва призвело до того, що до ВУФКУ валом повалили різні ділки, кінографомани, які іноді, не маючи над собою відповідного контролю, викидали буквально в болото сотні тисяч державних карбованців. На щастя,

285. «Свіжий вітер» (1926, реж Г. Стабовой). — *Прим. упор.*

286. «В пазурах радвлади» (1926, реж. П. Сазонов). — *Прим. упор.*

287. «Синій пакет» (1926, реж. Ф. Лопатинський). — *Прим. упор.*

288. «Вася-реформатор» (1926, реж. Ф. Лопатинський). — *Прим. упор.*

289. «Непевний багаж» (1926, реж. Г. Гричер-Чериковер). — *Прим. упор.*

290. «Вибух» (1926, реж. П. Сазонов). — *Прим. упор.*

291. «Тіні Бельведера (1926, реж. О Анолщенко). — *Прим. упор.*

292. «Кіра-Кіралина» (1927, реж. Б. Глаголін). — *Прим. упор.*

293. «Сигнали з моря» (1927, М. Большинцов). — *Прим. упор.*

294. «Справа № 128» (1926, реж. А. Кордюм). — *Прим. упор.*

295. «Беня Крік» (1926, реж. В. Вільнер). — *Прим. упор.*

296. *Анощенко (Анощенко-Анод) Олександр Дмитрович* (1887–1969) — режисер, сценарист. У 1906–1909 — навчався в політехнічному інституті (Німеччина), в 1909–1912 — в Московському ун-ті, в 1912–1914 — в народній консерваторії. У 1912–1914 — ред. журн. «Кіно, театр, життя», в 1923–1927 — реж. і сцен. на к/фабр «Держкіно», «Межрабпомфільм», ВУФКУ, в 1928–1929 — декан худ. ф-ту Гіка (нині ВДІК), викладав на сцен. ф-ті. У 1935–1936 — гл. ред. кіносектора Наркомтяжпрома. Реж. діяльн. почав на к/ст «Культкіно». Авт. і реж. більше 50 наукових і техніко-пропагандистських ф. Один з ініціаторів створення к/ж «Наука і техніка».

багато з них в цьому ж році на одній — другій картині кінчали свою кар'єру. Не дав цей рік нічого для готування молодих кадрів: з 24 картин —10 картин ставили випадкові гастролери, які цього ж року закінчили свою роботу в українській кінематографії, залишивши ВУФКУ порожню касу й нікому непотрібні картини.

Взявши такий швидкий темп розвитку, українська радянська кінематографія й надалі намагається зберегти його. 1927/28 виробничий рік дає вже 34 картини: з них 3 картини треба визнати за кращі, вони можуть визначати фізіономію українського радянського виробництва. Це «Звенигора» режисера Довженка, «Два дні» реж. Стабового та «11» Дзиги Вертова.

«Звенигора» є картина, яку можна з повним правом назвати великим вкладом у кінематографію; «Звенигорою» починається новий етап в історії української радянської кінематографії. Вона була бомбою, яка вражала одинаково сильно і українського й невкраїнського міщанина. Першого тому, що, була насичена глибоким клясовим змістом, другого — тому що вона була могильником для просвітянства й «малоросійщини». Щодо художнього рівня картини, то кращий із французьких критиків порівнює її з світовими картинами, ставлячи «Звенигору» поруч із «Потьомкіним» Айзенштейна та «Наполеоном»[297] Абеля Ганса[298].

Друга частина, яка теж довела дозрілість української кінематографі — це «Два дні» режисера Стабового. Це кращий зразок революційного фільму на тему з горожанської війни. Ця тема, досить таки заялозена в нашій кінематографії, була в картині «Два дні» «реабілітована», піднесена на велику височінь; її мистецький рівень такий визначний, що, не вважаючи на високу клясову насиченість, вона йде нині на екранах Европи й Америки. На жаль, робота ВУФКУ на зовнішньому ринку поставлена так погано, що надзвичайна похвала закордонної преси, яка переходить у дитирамб, звернена на адресу Совкіно, та руської кінематографії. У пресі так буквально й сказано: «Російська картина “Два дні”, що її зробило “Совкіно” в Одесі».

Нарешті, третя з відзначених тут картин — «11» Дзиґи Вертова, автора теорії кіноків, має великі досягнення з боку формального. Ця теорія не визнає сценарія, сюжетів, акторської гри, — вона хоче «кіно-оком» (об'єктивом) фіксувати життя так, як воно є. Ця теорія заперечує той шлях, яким нині йде наше кіно. Нинішнє кіно, використовуючи всі здобутки мистецтва й кінотехніки, стоїть за теорію не відображення фактів, як Кіноки, а переломлення його крізь художню призму митця. Правда, кінокам теж не завжди вдається схоплювати життя так, як воно є. Інколи й їм доводиться інсценізувати певні факти нашого життя, щоб їх зафіксувати на плівці. Головне в цій теорії — вкладання фактів у певну систему та спроби цікавим монтажем досягти суцільних зорових вражень. Можна не бути прихильником цієї школи, але слід визнати, що робота кіноків має певне значення для сучасної кінематографії.

Крім вищезгаданих фільмів, можна назвати ще «Василину» за «Бурлачкою» Нечуя-Левицького (сценарій Ялового[299], режисер Лопатинський). Матеріял її, з боку кінематографічного, не являв собою нічого цікавого, але режисер досить вдало оформив цю кіно повість. Навіть трафаретний сільський матеріял режисер подав по-новому й цікаво.

297. «Наполеон» (Napoléon, 1927, реж. А. Ганс). — *Прим. упор.*

298. *Ганс Абель (справжнє ім'я — Перетон Ежен Александр; Gance Abel)* (1889–1981) — французький режисер, актор. — *Прим. упор.*

299. *Яловий (Шпол Юліан) Михайло Омелянович* (1892–1937) український исьменник. У 1916 — вступив на медичний ф-т Київського ун-ту. У 1920 – ред. газ. «Селянська біднота». Потім деякий час працював в газ. «Вісті Київського губревком», представником українського уряду в Москві, відповідальним секр. жур. «Червоний шлях», ред. «ВАПЛІТЕ», членом редколегії «Журналу для всіх», дир. видав. ЛІМ. Брав активну участь у створенні літ. орг. «Комункульту», був першим президентом ВАПЛІТЕ. Друкувався в зб. «Жовтень», журн. «Семафор у майбутнє», «Шляхи мистецтва», «Всесвіт», «Знання». Був репресований. — *Прим. упор.*

Решта картин, коли й заслуговують на увагу, так хіба-що з погляду витрачених на них кольосальних сум. Можна сказати, що за 1927/28 рік наша кінематографія робить знову крен до старих «малоросійських» штампів. Такі фільми, як «Сорочинський ярмарок» (сценарій Гуревича[300] і Каплана[301], режисер Грічер), «Навздогін за долею» (сценарій Полонника, реж. Терещенко), «Черевички» (сцен. Гуревича, реж. Чардинін), «Примхи Катерини II»[302] (сценарій Юрезанського[303], реж. Чардинін) — всі ці фільми являють собою більшою чи меншою мірою зразки «малоросійщини». Це була (чи остання?) данина сумному минулому.

Коли перераховані вище фільми, хоч і хворіють вони всі на малоросійщину, все таки можна назвати кіно-картинами, бо зроблені вони більш-менш грамотно, то решту картин ВУФКУ за 1927/28 р. можна трактувати, висловлюючись м'яко, як халтуру. Я стою на тій позиції, що не для кожної картини за художнє мірило її може бути каса; але для продукції останнього сорту — касовий критерій може правити за головний. І ось: такі «фільми» як «Позбуті дня»[304] — реж. Большенцов[305], «Борислав сміється» — реж. Рона[306], «В павутинні»[307] — реж. Турін, «Таміла» — реж. Мухсін-Бей, «Цемент» — реж. Вільнер[308], «Непереможні»[309] — реж. Кордюм — всі ці картини коштували 802 750 крб., а повернули назад 188 400 крб. Тут, безперечно, глядач голосував проти них і цим визначив їхню якість, бо й ті 23%, що їх повернуто до каси, треба покласти майже повністю на монополію нашого прокату. Ця невелика частина відвідувачів, яка все-таки пішла подивитись на картину, мабуть чимало висловлювала гострих сентенцій на адресу української кінематографії.

* * *

Продукція ВУФКУ за останній рік не тільки велика кількісно й різноманітна якісно, а й вища за продукцію минулих років своїм мистецьким рівнем. Цього року вже виразно оформилась дуже цікава школа в українській кінематографії, яка матиме значення для кінематографії не тільки Радянського Союза, а й світової. Про таку окрему нову й цікаву кіно-школу можна вже

300. *Гуревич (псевд. Л. Горєва) Любов Яківна* (1866–1940) — исьменниця, сценарист літературний і театральний критик, перекладач. Закінчила Бестужевські курси. У 1887 — дебютувала у пресі («Біржова газета»). У 1891–1898 — вид. і ред. разом з Волинським журн. «Північний Вісник». Потім працювала в журн. «Життя», «Світ Божий», «Освіта» та ін. З 1913 – зав. іст. від. «Російська Думка». — *Прим. упор.*

301. *Каплан М.* — сценаристка. В 1926–1927 — на Одеській к/фабр. — *Прим. упор.*

302. «Примха Катерини II» (1928, реж. П. Чардинін). — *Прим. упор.*

303. *Юрезжанський (Ніс) Володимир Тимофійович* (1888–1957) — письменник, сценарист журналіст. У 1900–1907 — навчався в Красноуфимском реальному уч-ще, висланий в Іркутськ, звідки переведений до Челябінська, де екстерном закінчив місцеве реальне уч-ще. У 1908–1911 — працював в челябінської газ. «Голос Приуралля». Тут публікував перші вірші. У 1911–1915 — навчався в Санкт-Петерб. політех. ін-ті. У 1920–1930-х — проживав в Україні. — *Прим. упор.*

304. «Позбавлені дня» (1927, реж. В. Баллюзек). — *Прим. упор.*

305. Помилка автор — реж. ф. — В. Баллюзек. — *Прим. упор.*

306. *Рона Йосип Іванович (Josef Rona)* (1878–?) — німецький оператор, режисер. У 1900 — закінчив фотоотделеніе Ін-ту графічних наук (Дрезден). У 1901–1910 — фотограф в изд. і на фотопідприємств (Дрезден, Дюссельдорф, Веймар). У 1911–1923 — кінохронікерів в Берліні, в 1913–1915 — опер. в Копенгагені, в 1923–1925 — в Нью-Йорку. У 1925–1929 — опер. і реж. Одеській к/фабр, з 1929 — Київської к/фабр. У нач. 1930-х — виїхав до Німеччини. — *Прим. упор.*

307. «Провокатор» («В павутині», 1928, реж. В. Турін). — *Прим. упор.*

308. *Вільнер Володимир Бертольдовіч* (1885–1952) — режисер, сценарист, актор. Нар. арт. УРСР (1940). У 1906 — навчався в Женевському ун-ті. У 1910 — закінчив драм. курси в Петербурзі, в 1912 — юридичний ф-т Петербурзького. ун-ту. У 1911–1912 — акт. Нового драм. т-ра в Петербурзі. У 1918–1926 — реж. в т-рах Харкова, Новоросійська, Москви і Одеси. У 1926–1928 — реж. на Одеській к/фабр. У 1928–1930 — кер. Київських російських драм. т-ра, в 1938–1941 кер. — Київського т-ра ім. І. Франка, в 1942–1944 — худ. кер. Куйбишевського т-ра, в 1944–1947— худ. кер. дирекції фронтових (потім гастрольних) т-рів в Москві. У 1947–1950 — гол. реж. Київського т-ра музкомедії. З 1927 — займався педагогічною діяльн., проф. (1947). — *Прим. упор.*

309. «Непереможні» (1927, реж. А. Кордюм) (прим. уопр.). — *Прим. упор.*

говорити після випуску фільму «Арсенал» режисера Довженка. Довженко виріс на справжнього майстра українського радянського кіно-мистецтва. Хоч він працює в галузі кіна лише 2–3 роки, та поставив лише три картини, — його вплив на все наше кіно-виробництво — кольосальний. Уже сьогодні можна бачити, як деякі молоді режисери наслідують його, а іноді, просто кажучи, переносять окремі шматки з робот Довженкових у свої фільми.

Робота Довженка з боку формально-мистецького має деякі ознаки нео-реалізму («Звенигора») й експресіонізму («Арсенал»). Довженко творить свій кіно-жанр, зовсім новий, досі невиявлений, крім деяких перших початків у «Нібелунгах»[310]. Це є спеціяльний жанр кіно-поеми. Так само, як і «Звенигора», «Арсенал» є сильно збудована кіно-поема. Він є вияв дальшого розвитку своєрідної, нової Довженкової кіно-школи. «Арсенал» одне з найбільших досягнень радянської кінематографії в цілому.

Певну самостійну мистецьку цінність має ще один фільм останнього року випущений — «Людина з кіноапаратом» Дзіґи Вертова. Ця картина є продовження експериментальної роботи кіноків. Це є немов би практичне уґрунтування їхньої теорії. Дуже цікава, з багатими формальними досягненнями картина проте трохи збочує своїм соціяльним спрямованням. Автор-режисер, захопившись чисто формалістичною (експресіоністичною) стороною справи, збився на висвітлення тих сторін нашого життя, які мають для нас менше, або й зовсім невелике значення (старий міщанський побут, вправи балерин і т. ін.) і цим чимало знизив соціяльну вагу. Між іншим, можна відзначити, що «Людина з кіноапаратом» в деяких місцях (рух великого міста) має багато спільного з картиною німецького режисера Рутмана[311] «Симфонія великого міста»[312].

Певною подією (не зовсім виправданою) в нашій кінематографії була картина «Джіммі Гиґґінс» режисера Тасіна. Картину вітали члени VI Конгресу Комінтерну. Так само прихильно оцінювано її й на громадських переглядах. Картину чимало реклямовано, багато робітників кінематографії вважали її за художній бойовик ВУФКУ. Проте, підходячи з серйозною критичною міркою до неї, треба визнати, що з погляду режисерської роботи, це є звичайний пересічний фільм. Що ж дало привід говорити про нього, як про велику художню картину? Успіх «Джіммі Гиґґінса» треба покласти майже виключно на рахунок талановитої гри головного актора Бучми. Після «Джіммі» ім'я Бучми в світовій кінематографії буде стоять поруч із Яннінгсом. Бучма створив високохудожній образ закордонного робітника-соціяліста.

Досить позитивне явище в українській кінематографії за останній рік — це є збільшення відсотку ідеологічно-корисних пересічного-художнього рівня картин, таких як «Буря»[313] та «Новими шляхами»[314] режисера Долини, «Бенефіс кловна Жоржа» реж. Соловйова, та «Дівчина на палубі»[315] реж. Перегуди[316]. Останній фільм є перша робота молодого режисера, на якій він себе показав талановитим, із смаком та хистом — художником. Певний крок назад маємо в картині «Перлина Семіраміди»[317] реж. Стабового. Цей крок тим болючіший, що стався

310. «Нібелунги» (1924, реж. Ф. Ланг). — *Прим. упор.*

311. *Руттман Вальтер (Ruttmann Walter)* (1887–1941) — німецький художник і режисер, яскравий представник кіноавангарду. — *Прим. упор.*

312. «Берлін — симфонія великого міста» (1927, реж. В. Руттман). — *Прим. упор.*

313. «Буря» (1928, реж. П. Долина). — *Прим. упор.*

314. «Новими шляхами» (1928, реж. П. Долина). — *Прим. упор.*

315. «Дівчина на палубі» (1928, реж. О. Прегуда). — *Прим. упор.*

316. *Перегуда Олександр Йосипович* (1893–1969) — український сценарист, редактор, режисер, актор. У 1916 — закінчив математичний ф-т Київського ун-ту. З 1922 — працював в т-ре «Березіль» в Києві. У 1924–1928 — акт., асист. реж, в 1927–1928 — реж. Одеській к/фабр, в 1929–1930 — реж. Київської к/фабр, в 1951–1959 — ред. і сцен. Київської к/ст ім. О. Довженка. Поставив фільми: «Червона Пресня» (1926, у співавт.), «Дівчина з палуби» (1928, у співавт.), «За стіною» (1928, співреж.) та ін. — *Прим. упор.*

317. «Перлина Семіраміди» (1928, реж. Г. Стабовий). — *Прим. упор.*

він із Стабовим — режисером, який дав уже високохудожню картину «Два дні». У багатьох місцях «Перлини Семіраміди» трактування українського матеріялу не підноситься вище «Тараса Трясила» (п'янка, гопак запорожців, захоплення турчанок із гарему). В фільмі є деякі й загально художні провали (танок у гаремі та інші).

З картиною «Лявина» режисера Перестіяні вийшло ще гірше. Слабкий задумом, сумнівний ідеологічно сценарій у руках режисера набрав виразних рис антихудожности й ідеологічної невитриманости. Режисер захотів українізувати картину, дія якої відбувається на Кавказі, — і вводить туди український елемент — вишивану сорочку та ще на українському академікові. Отже вишивана сорочка репрезентує в «Лявині» й українську науку…

Решта картин — це знову низькосортна продукція, яка проходить, не залишивши по собі ніякого сліду, крім дефіциту в касі ВУФКУ. У цій малохудожній продукції є чимало мистецьких курйозів. Картину «Митрошка — солдат революції»[318] режисер Терещенко почав у пляні комедії (під Бестер Кітона?!), але в другій частині спадає з тону й переходить на стиль нового театру (М. Терещенка). Загалом режисер, захопившись ритмом чисто театральним перейшов з мови кіна на мову театру, а далі скотився до гоголевської України, правда модернізованої — з грамофоном.

* * *

Стилі в українській кінематографії так само різноманітні, як і самі режисери — що режисер, то й свій осібний «стиль».

Але фактично — всіх їх і всю нашу продукцію за стилевими ознаками можна розподілити на три головні групи: 1) натуралістичну, 2) еклектичну, 3) експресіоністичну, хоч у кожній з цих груп ще можуть бути відповідні поділи або нюанси. До першої групи треба зачислити картини режисера Чардиніна, Перестіяні. Це старі робітники, свідомі того, що вони роблять. Туди ж належить уся група тих малокваліфікованих режисерів, які найбільше наслідують цей стиль, бо він виконанням в один із найлегших. Друга група в нашому кіно — також дуже велика. Сюди попадають усі хто не виробив собі свого власного стилю. Яскраво виявлений стиль е, власне, лише в Довженка та в Дзиґи Вертова. Стиль обидвох — по-при всю їхню велику відмінність — є стиль експресіоністичний.

Майже всі початковці-режисери є еклектики. Це ж найлегша річ: понавиривати з різних фільмів шматків, склеїти до купи — і мати готовий фільм. А в кіно покищо немає ні певних авторських традицій, ні відповідної авторської етики. Що було б, коли б, скажімо, письменник списав у свій твір кілька кращих сторінок чужих. А в кіно це широко практикується. Подивіться на діда у фільмі «Джальма» режисера Кордюма — цей дідок живцем, — до манер й гриму, — висловлюючись делікатно, запозичений із «Звенигори» Довженкової. Це тільки один приклад, а таких безліч. Це призводить до того, що кваліфіковані майстри, маючи навколо себе таких «наслідувачів», замикаються в своїх монтажних кімнатах, бо всякий цікавий задум хорошого режисера, коли б він захотів із ким порадитись, зразу ж підхопили б і старанно зіпсували халтурники.

Ще більший нелад панує в нас щодо жанрів. Є картини, де режисер дуже сумлінно поєднує кілька жанрів («Митрошка — салдат революції», «Леся», «Джальма» й інші). Витримані, з погляду жанру, картини, е, так само, тільки в дуже небагатьох режисерів, які вже опанували кіно-мистецтво. Чимало наших кіно-робітників недавно прийшли на цю роботу, покинувши фахи, які часто нічого спільного з мистецтвом не мають. Серед них є чимало паразитарних елементів, які не тільки живуть коштом терплячого глядача, а й художньою стороною є паразити на здоровому тілі кіно-культури, затримуючи її зростання в цілому.

318. «Митрошка — солдат революції» (1929, реж. М. Терещенко). — *Прим. упор.*

Проте, як виявляється, кіно є найжиттєздатніше мистецтво. Не вважаючи на всі перешкоди, воно щодалі то буйніше розвивається. Темп розвитку нашого кіна — буквально разючий. Досить навести цифри: За опер, рік випущено негативів:

1923/24 р.	5850 позитивів	2195
1924/25	38401	636107
1925/26	45461	1049516
1926/27	299181	2290782
1927/28	(11 місяців) — 260296	4684679

Такого темпу не виявила жодна галузь нашого мистецтва. Однак, вважаючи на цей надто високий коефіцієнт зростання треба визнати, що наше виробництво є надто мало рентабельне, вірніше збиткове. Ця збитковість у нас — теж рекордна. Той факт, що за два останні роки виробництво наше недоповернуло 2 76 36 крб., є факт сам собою жахливий. Тільки рішуча зміна політики за останній (1928/29) рік, лінія на максимальне зниження вартости картин, на поліпшення їхньої якости дають підстави сподіватися (це все підтверджує практика), що наші картини можуть давати чималий прибуток.

Але, крім грошової сторони, є ще й друга, яка нас цікавить не менше. Це сторона ідеологічна. Це справа впливу на глядача, справа його виховання. Тут у нас картина така, що над нею слід серйозно задуматись. Ми заспокоюємося на тому, що радянська продукція — на екранах досягла 66% проти 33% закордонних (в союзному маштабі). У нас на Україні цей відсоток своїх картин ще більший. Але… подивімось на цифри: один закордонний фільм, скажімо «Багдадський Злодій»[319] відвідало близько 2 000 000 глядачів, тобто один цей закордонний фільм забрав стільки глядачів, як згадані вище (на стор. 89) цілих шість картин нашого виробництва. Отже мусимо визнати, що й тут справа стоїть дуже негаразд. (На жаль, це питання недостатньо пророблено; точних цифр відвідування немає). Але це саме можна доводити й іншим шляхом: скільки, скажімо, тримаються наші картини на одному екрані? Пересічно 3–6 днів. Десять днів — це вже рідкість. А закордонні? 8–14–30 днів. А нас передусім повинно цікавити, на яку кількісно масу впливає наше кіно.

Причина тут одна: це низька якість нашого масового виробництва. У нас немає потрібної масовому глядачеві доброї середньої продукції: кілька шедеврів і багато халтури. Чому ж це так? Це питання є безпосередньо зв'язане з проблемою, яка стоїть перед українською кінематографією надто гостро. Це проблема художніх кадрів.

Чим можна пояснити той факт, що українська кінематографія, маючи далеко краще устатковані ательє, в масі своїй давала продукцію нижчу за вироби руської кінематографії. Це слід пояснити насамперед художніми кадрами. Руська кінематографія щодо цього далеко багатша.

У нас негаразд із режисерами, погано з художниками й катастрофічно з акторами, головно з жінками. Серед режисерів українців — лише 32%, решта 68% навіть не українізовані. На думку комісії, яка робила обслідування, із 32 режисерів — 24 бракує зв'язку з українською культурою. З художниками ще гірше: з 6 чоловіка — один Кричевський; гадаю, всім ясна велика роля художника в кіні. Нарешті, справа з акторами, особливо з жінками стоїть так гостро, що треба вживати негайних заходів. З чоловічого складу українська кінематографія має хоч кілька талановитих акторів з «Березоля»,але жіночого складу зовсім не має. Ті які були в нас — як Анна

319. «Багдадський злодій» (The Thief of Bagdad, 1924, реж. Р. Волш). — *Прим. упор.*

Стен[320], Дюсімет'єр[321], пішли в руську кінематографію. Таке становище склалося в наслідок того, що запрошені до нас із Москви руські режисери більше були ознайомлені з руським акторським персоналом і брали цей персонал — особливо жіночий — із московських театрів. Навіть колишній організатор нового українського театру — Терещенко в доборі акторів ішов слідом своїх руських колег, хоч Україна, здається, ніколи не була бідною на цю категорію робітників, і щодо цього ні один із наших театрів — і «березіль» ні театр ім. Франка ще не використаний.

Краще стоїть справа з операторами. Та тут можна бути менш обізнаним з українською культурою, хоча знання її — бажане й для оператора. Тут головне — техніка.

Нарешті, зовсім негаразд із сценаристами. Минула практика шукання сценарного матеріялу серед руських письменників призвела до відриву українських письменників від ВУФКУ і великою мірою загострила сценарну кризу. Таке становище не може не впливати негативно на виробництво. Прогаяних два-три роки в такій справі, як виготовлення сценаріїв, надолужити важко. Треба вжити рішучих заходів (організація сценарних майстерень, притягнення максимуму письменницьких сил), щоб зменшити Сценарну кризу. Так само радикальних заходів треба вживати до збільшення режисерських кадрів; наявність хороших режисерів може послабити й сценарну кризу. Але все це можна зробити, лише широко поставивши проблему виховання кіно-молодняка і змінивши нинішній курс у цій справі.

Останнього часу проведено через НКО УСРР ухвалену від багатьох громадських організацій думку про утворення на виробництві вищого експериментально-навчального закладу, який готував би кіно робітників вищої кваліфікації. Ця думка зустріла з боку деяких наших учбових інституцій заперечення; зокрема на виготування робітників такої кваліфікації претендував Художній Інститут. Але організація кіно-освіти окремо від інших галузей, на самому виробництві має великі переваги. Кіно є специфічна галузь художньої промисловосте і кіно-працівник, крім загальної художньої освіти, мусить бути добре обізнаний з технікою виробництва. Це може дати лише спеціяльна освіта, тісно зв'язана з виробництвом.

Ці кадри треба добирати з людей, що закінчили наші ВИШ'і — режисерів та художників з Художнього і Драматичного Інститутів, операторів та хіміків — із Політехнічного. Для цих людей треба організувати відповідний курс — на зразок Цейсовської Академії — при виробництві, де вони, маючи загальну художню й технічну підготовку, за короткий час, скажімо, за два роки, могли б стати високими спеціялістами. Така школа рівночасно могла б охопити й робітників-самоуків; вони йдуть з різних галузей до кіна і часто іноді виявляють великі здібності, але їм часто бракує елементарних знаннів із кінематографії.

Така організація кіно-освіти доцільна ще й тим, що кіно вимагає дуже обмеженого числа високих спеціялістів. Тому немає ніякої рації утворювати окремий факультет при якомусь ВИШ'і, обмежуючи себе заздалегідь певним контингентом; кіно своєю вагою й можливостями дає право й можливість втягати все талановите, що дають трудящі маси країни.

Інших спеціялістів, як освітлювачів, операторів нижчих категорій, художників-костюмерів тощо, має готувати Одеський кіно-технікум. Що ж до акторів — тут повстає дуже й дуже дискусійне питання — чи маємо черпати їх з театрів, чи мусимо готувати самостійно. Актор театра не є те, що кіноактор. Процес підготовчої роботи має дуже багато спільного, але робота на самому виробництві йде по-різному, навіть різко розходиться. Іноді більше пасують для кіна живі, хороші маски натурників, ніж театральні актори. Проте, на нинішній стадії розвитку, українське

320. *Стен (Фісакова, Фесак) Анна Петрівна* (1908–1993) — актриса. У дитинстві займалася танцями, брала уроки гри на піаніно. Грала в спект. К. Станіславського. У 1930–1932 — працювала в Німеччині, З 1932 — в США. За ф. «Бродячий ніч» уд. пр. МКФ у Венеції. — *Прим. упор.*

321. *Дюсіметьер Марія Францівна* — ктриса. Працювала на Одеській к/фабр. (прим. у пор.).

кіно буде черпати актора з наших театрів; тому перший етап готування актора на сьогодні — це лябораторія театру, а далі — практика на кіно-виробництві.

* * *

Майже вирішене вже питання про організацію кіно-освіти на Україні нині поставлено під знак запитання. Справа в тому, що Держплян СРСР та Комітет у Справах Кіна при Наркомторзі Союзу розробили проект організації кіно-інституту в союзному маштабі. Цілком зрозуміло, що такий Інститут, організований у Москві, буде інститутом переважно руської кінематографії. Кінематографія є художня індустрія і, як така, виростає на основі конкретної національної культури. Вона має спеціяльне культурне завдання. На цій підставі відхилила була партійна нарада в справі кіна (березень 1928 р.) думку про організацію союзного тресту кінематографії. Треба сказати просто: організація такого інституту в союзному маштабі призвела б до того, що він постачав би кіно-організаціям окремих республік людей, які, маючи диплом інституту не задовольняли б одної з основних вимог — наша кінематографія не знала б національної культури.

Ми вже бачили, що історія української радянської кінематографії починається тільки тоді, коли до нашої кіно-справи приходить певне число робітників, обізнаних з українською культурою: уже це свідчить досить яскраво проти організації готування кіно-робітників у «союзному масштабі». Свого часу тенденції частини московської преси й робітників руської кінематографії до централізації кіно-справи партнарада була відхилила; не вважаючи на це, проект організації кіно-інституту вже практично підходить до вирішення справи концентрації в найважливішій галузі — в галузі кадрів.

На сьогодні кадр українців-режисерів у нас досить незначний (32%). Проте, цей малий кадр дає продукцію якісно в кілька разів вищу за продукцію решти 68%. Це показує, в якому напрямі мають зростати наші кіно-кадри надалі. Ми ще не використали всіх можливостей щодо цього. Добір молодняка поставлено в нас надто погано. Тут немає пляновости й системи. Умови праці цього молодняка на виробництві — надзвичайно погані. «Секретщина» серед старих кінорежисерів панує більше, ніж по інших галузях промисловости. Над старими режисерами немає достатнього контролю. Держава, даючи в розпорядження режисера 100–200 тисяч карб., має право вимагати від нього роботи, яка компенсувала б витрачену суму певним ідеологічним впливом на масу. (Тільки на це й витрачаються гроші). А режисер часто повертає державі продукцію, якої ніхто не хоче дивитись навіть в умовах монополії прокату[322].

Ні одна промисловість не дає такого великого відсотку браку, як наше кіно. Кіно-індустрія одна з найрентабельніших серед галузей промисловости притягає до себе різних ділків — часто без ніякого фаху, без ніякої освіти. Мало знайдеться таких малописьменних, щоб писали книжки й несли до ДВУ видавати (буває з поетами з глухої провінції). А сценарії? Хто тільки їх не пише. А тимчасом сценарій є робота серйозна й дуже відповідальна. Кращі наші письменники щиро заявляють: «Ми сценаріїв не вміємо писати. Це справа нова й надто складна». Правда, картину в основному творить режисер; отже він мусить бути широко культурна людина. А придивіться до режисерів наших фабрик: на 32% режисерів — 3 мають вищу освіту, 12 — середню, 9 — нижчу, 6 — зовсім без освіти, 3 мають невідомо яку, очевидно, не вищу. Л. Скрипник колись сказав: «Що було б, як би Місцевком та осередок ДВУ висували в письменники?». А в кіні це широка практикується: і досі висувають сценаристів, режисерів, редакторів. Буває таке

322. Реж. Капчинський, що ставив «Лесю», українських дівчат на Волині взув у личані постоли та до колін обмотав ноги онуччям! Такої халтури не досягала навіть продукція Дранкова та Ханжонкова. Картина, яка забрала 66 028 крб. 51 к. на постановку, не то що не повернула коштів, а ще й пропало доданих до неї пару тисяч на рекляму. Навіть Репертком, якому не можна закидати суворости щодо ВУФК'івських картин, ухвалив дуже сувору постанову притягти режисера до відповідальности. Але… режисер і досі спокійно псує плівку далі.

курйозне висування і з боку директора. Приміром, пише директор бездарного сценарія з талановитої повісти «Борислав сміється», а що ніхто з режисерів цього сценарія не бере ставити, то він на таку відповідальну українську тему висуває за режисера (кого би ви думали?) оператора Рону — німця, який мало знає руську й українську мови. Наслідки: витрачено на картину 91 248 карб.; повернула вона лише 4 851 карб., отже 86 397 карб, пішли з димом (там палили Борислав). Не дарма на фабриці робітники склали приповідку: «Борислав сміється, а ВУФКУ плаче».

Серед наших кіно-режисерів ви можете знайти кого завгодно з фаху аж до… колишнього наїзника расових кобил включно. Тому не дивуйтеся з таких фактів: коли один режисер мав ставити картини «На крилах книжки» (художній культур-фільм), то підчас підготовчої роботи виявилося, що він не знає, яка різниця між фараоном і пірамідою. Та це ще не таке вже велике лихо, коли малокваліфіковані режисери не знають історії Єгипту. Погано те, що велика частина режисерів, як уже згадувано вище, ніякогісінького уявлення не мають про історію революції та про історію України. Ось чому картини в багатьох виходять на «малоросійський» кшталт. Чимала частина наших режисерських кадрів не володіє мовою, не знає культури, а іноді й вороже до них ставиться. Для багатьох із цих режисерів, українська радянська кінематографія є просто трамплін для стрибка у «вищий розряд» — у кінематографію руську; один із таких гастролерів витратив на дві постави 455 327 карб., з яких повернулося до ВУФКУ лише 35 093 карб. Це є факт дуже разючий.

Отже наша кінематографія, витрачаючи великі кошти, не виховувала молодняка — потрібної зміни. У нас і досі не відповідного державного контролю над роботою кінематографії. ВУФКУ було звичайним трестом, на зразок парцелян-тресту, який і досі постачає нашим робітникам та селянам тарілки, розписані німецькими пейзажами та родинним німецькими ідиліями XIX століття. Так, ВУФКУ часто постачає нашій громадськості просвітянщину та малоросійщину. А тимчасом, кіно-мистецтво є одне з наймасовіших, найвпливовіших мистецтв. (Фільм «Тарас Трасило» бачило щось із 1 150 000 люду. Який твір може похвалитись такою цифрою споживачів?). Маючи таку зброю в своїх руках, ми надто мало, разючо мало, її використовуємо. Перед радянською кінематографією розгортаються грандіозні перспектива. Партія, радянська влада та широкі кола пролетарської громадськости повинні допомогти нашій кіно-організації опанувати цілком цю надзвичайно складну й дужу зброю та зробити з кіна потужне знаряддя культурної революції й соціялістичного будівництва.

Критика. 1929. № 5(16). Травень. С. 78–97.

П. Нечес[323]

ПРО ЮВІЛЕЙ УКРАЇНСЬКОГО КІНО

Українська радянська кінематографія за час свого існування майже жодної, більш менш важливої події не пропустила, шоб не відзначити її тим чи іншим засобом, присвячуючи таким

323. *Нечес (Нечеса; псевд. — Миргородський) Павло Федорович* (1891–1969). Організатор кіновиробництва. З липня 1922 по 1923 — заст. дир. Ялтинської к/фабр. З осені 1923 — заст. дир. Одеської к/фабр, потім — зав. Одеським кінопрокатом, член правління ВУФКУ. З листопада 1925 по 1929 — дир. Одеської к/фабр. У 1930–1933 — навчався в київському Політехнічному ін-ті. З травня 1929 по серпень 1936 — дир. Київської к/фабр. — *Прим. упор.*

ювілейним дням чи то гасла, чи то номера кіно-хроніки, чи то, навіть, випускаючи цілі фільми. І як це дивно, але-ж ВУФКУ не тільки до цього часу не готується до святкування 10-ти річчя української кінематографії, але навіть ніхто не знає, коли саме його треба святкувати.

Громадська ініціятива й тут прийшла на допомогу: склалася ініціятивна група, яка подала до Правління ВУФКУ доповідну записку про те, що треба негайно готуватися до святкування 10-ти річчя української кінематографії. Але-ж і громадськість не відзначила, в який саме день, коли саме ювілей треба святкувати; може він вже минув, а, може, до нього ще дуже далеко. От про цей день і треба, насамперед, поговорити. Треба через пресу запитати ветеранів нашого кіна, який-же день треба вважати за перший день української кінематографії. В цій статті хотілося-б коротко з'ясувати окремі моменти розвитку українського кіна.

Як відомо, до 1919 року нічим не відзначалося існування його. Прокат перебував у руках спекулянтів — акул од кіна закордонного і нашого кіно-виробництва, яке перебувало в Одесі в руках спекулянтів Борисова[324] та Харитонова[325]. Виробництво змістом своїм не відповідало не тільки нашим настановленням, але навіть було шкідливим для глядача. Отже першим січневим декретом 1919 року за підписом П'ятакова націоналізується два кіно-театри в Харкові. Березневим декретом 1919 р. націоналізується все кінематографічне майно й передається на місцях і в центрі Фото-Кіно-Комітетам, які утворюються при губерніяльних та повітових політосвітах, що й переводять облік кінематографічного майна до середини літа, коли знову довелося відступати.

Тільки спочатку 1920 року фактично декрет від березня 1919 р. починає реалізуватися. Потрібно тут-же відзначити, що Політвідділ 4 дивізії підчас перебування в Одесі 1919 року почав налагоджувати виробництво й навіть почав випускати фільми, що якість їхня з художнього боку погана, але змістом вони ближчі вже до сучасної тематики зафільмовано було «Красний Кас'ян»[326] та «Рассказ о семи повешенных». 1920 року Кіно-Комітет в Києві на чолі з тов. Ворошиловим починає знимати кіно-фільм, але наступ поляків перешкоджає цьому. 1921 р., знов таки в Києві, при Кіно-Комітеті Політосвіти починають налагоджувати фільмування, і до кінця 1921 та на початку 1922 року виходять два фільми під назвою «Мир хижинам, война дворцам»[327] та «Цветы на камнях»[328].

1922 р Одеський Кіно-Комітет починає випускати невеликі фільми, з них фільм «Три Інтернаціонали»[329]. Фільми були дуже примітивні, а зі змісту їхнього та їхніх настановлень зовсім не видно було, що це українська кінематографія. Лише в травні 1922 р. постановою Наркомосу об'єднано всі справи фота й кіна в організації ВУФКУ. В жовтні 1922 року сесія

324. *Борисов К.П.* — кінопродюсер. Був директором акц. т-ва «Одеське товариство штучних мінеральних вод, засноване в 1829 р». Володів к/фабр. в Одесі, на якій працювали реж. С. Ценін, опер. Є. Капітта і Г. Дробін. — *Прим. упор.*

325. *Харитонов Дмитро Іванович (Dimitri Charitonoff)* (1886–1946) кінопродюсер, кінопрокатник. У кіно з 1906 року. У 1909 — власник кінотеатру і прокатної контори «Аполло» в Харкові, з філіями в Одесі, Ростові на Дону, Києві, Петербурзі. У 1909–1912 — фінансував в Харкові зйомки «кінодекламацій». У 1915–1916 — видавав в Харкові журн. про кінематограф «Південець». У 1916 — переїхав до Москви, де побудував найбільшу к/фабр в Росії. На його фірмі працювали найвідоміші російські акт. і реж. — П. Чардинін, В. Вісковський, М. Бонч-Томашевський, Ч. Сабинський, В. Холодна, В. Максимов, В. Полонський, О. Рунич та ін. З 1918 — жив в Одесі, де побудував к/ст (нині — Одеська к/ст). З 1920 — в еміграції. Працював в Італії і Німеччині, з 1924 — у Франції. Був продюсером в комп. «Синьо-Франс-Фільм» і «Вести». З 1926 — у французькому відд. концерну УФА. В кінці 1920-х — співвласник фірми «Greenbaum-Film» в Берліні. У Росії фінансував пр-во понад 60 ф. — *Прим. упор.*

326. «Червоний Кас'ян» (1920, реж. П. Чардинін). — *Прим. упор.*

327. «Мир — хатам, війна — палацам» (1919, реж. М. Бонч-Томашевський). — *Прим. упор.*

328. «Квіти на каменях» (1921, реж. А. Лундін). — *Прим. упор.*

329. «Три Інтернационали» (1922, реж. С. Ценін). — *Прим. упор.*

ВУЦВК затверджує статут Наркомосу й ВУФКУ, і з 1922 р. вже починається реальна та фундаментальна робота української кінематографії.

Отже отакі терміни що-до початку існування української кінематографії примушують, щоб низка робітників і організацій висловились, з одного боку, про точний час початку існування українського кіна, а, з другого боку, треба розпочинати кампанію, щоб готуватися до святкування нашого 10-ти річного ювілею.

Кіно. 1929. № 15(61). Серпень. С. 2.

Борис Антоненко-Давидович[330]

«ДЫМ ОТЕЧЕСТВА»

И дым отечества нам сладок и приятен.
Грибоедов.

Українська кінематографія, наше кіно, що демонструє фільми на українські теми, що навіть закордонні й російські картини показує з українськими титрами всупереч гвалту й смішкам всеросійського обивателя («Смешно и дико: какие-нибудь американцы или лорды там и вдруг «балакают» по украински, або, як Кулішова тьотя Мотя з Курську: «Да этого не может быть, потому что этого не может быть никогда!»).

Чи снилось це українському культурникові яких п'ятнадцять років тому! Та вже самий факт існування української кінематографії, сама наявність ВУФКУ, як окремого уесерерівського закладу, попри все те, що йому можна й слід закинути, є величезний здобуток української культури, і хай не залунає це парадоксом: розвиток української кінематографії є певний показник того, як розвивається українська культура в цілому, він править за манометр, що з нього можна бачити потенціяльні сили, досягнення на даному етапі й перспективи майбутнього загального українського культурного процесу.

І це тому я ладен співати їй, українській радянській кінематографії, пишні дитирамби і це ж саме спонукує голосно говорити про її огріхи й пустодзвін. А, говорячи, про нашу .кінематографію, не можу утриматись від того, щоб заодно не зачепити при нагоді й інші побічні явища нашого культурного життя, ланки бо різні, а процес один, цільний.

Але воздамо передусім ще раз належну ясу самому «голому», як то кажуть, фактові існування української кінематографії. Це ж вона виводить Україну в широкі світи, між народи, в різні країни земної кулі, на північ, — а твердо віримо, що згодом — і на південь від екватора. І, якщо хочете, не прекрасна, мельодійна українська пісня, що нею чарувала Західню Европу цього року «Думка», дасть Україні від світу визнання, як певної країни, з певною живою нацією, з певною історією, культурою, мистецтвом, побутом тощо, не пісня, а кіно. Говоримо про «визнання»,

330. *Антоненко-Давидович (справжнє прізвище — Давидов) Борис Дмитрович* (1899–1984) — український письменник, перекладач; член літературної організації Ланка-МАРС; дослідник проблем розвитку й культури української мови. Був репресований. — *Прим. упор.*

маючи на оці трудящі маси Европи й Америки і їхнє уявлення колишньої «Слов'янської Індії»; на жаль, серед них є ще зовсім небагато Колумбіє, що знайшли вже для себе українську Америку. Заразом треба признатись, що й наші радянські виставки закордоном досі мало дбали, щоб своїми експонатами й відповідним розташуванням їх по відділах окремих Радянських Республік сприяти цьому знайденню. Отже в уяві німецького, французького, англійського робітника стоїть на Сході Европи оновлений організм — Росія, а не Радянський союз з РСФРР, БСРР, УСРР тощо. І не з пісні української, що пролунає раз на десять років по великих європейських містах, ні навіть з літератури української, що в перекладі, сподіваємось, потрапить колись на широкий європейський і світовий ринок, дізнається закордонний робітник і селянин про нашу Україну, а тільки з кіна. Кінофільм, що легко переходить державні межі, що влізає в найглибші шпарини людности, — він промовлятиме їм за нас, за наше минуле й за наше сьогоднішнє. Він є найкращий лектор і найспритніший інформатор за нашу виборену в тяжких і тривалих змаганнях таку прекрасну й таку химерну (романтика!..) Україну.

Хіба треба ще після цього говорити, що важить наша кінематографія в справі українізації зросійщеного міста на Україні? Пригадайте яку справжню революцію вчинили українські написи на екрані! Вони здолали упередження обивателя, вони привчили цього обивателя ставитись до української мови, якщо не з пошаною. то в кожнім разі серйозно, вони перші зробили крок до того, щоб надати нашому місту українського вигляду. Хто з обивателів, які ходять щотижня до найближчого кіна дивитись нові фільми завжди з українськими титрами, буде тепер запевняти, що в місті української мови не розуміють!..

Коли мине кількадесят років і коли наші сучасні потуги до українізації міста будуть видаватись кумедним анахронізмом на тлі органічної української стихії,що посяде свої міськи береги, тоді згадайте українські титри наших фільмів: це вони були «перші хоробрі», що по-справжньому відкрили шлях українській культурі до міських кварталів і околичних завулків.

Отже не будемо більше говорити за політичну вагу нашої кінематографії в напрямку Ленінського розв'язання національного питання. Хіба тільки варто було б згадати, що радянський торговельний апарат закордоном іноді забуває за цю вагу й пускає вуфкінські фільми на чужоземному ринку під маркою російської продукції «Совкіно» (приміром, фільм «Два дні» тощо). Але будемо сподіватись, що ці дефекти апарату виправлять. Так мусить бути. І тільки так. За це говорить радянська логіка й сама клясова суть нашого державного апарату в цілому.

Але кінематографія є мистецтво. Можна, здається, не доводити, що кожне мистецтво в якійсь країні неминуче мусить мати своєю формою всі притаманні національні ознаки даної країни. Розуміється, маємо на увазі справжнє, органічне мистецтво (що до нього зараховуємо й кінематографію), а не сурогат, який, не маючи певного мистецького обличчя, не має в той же час і обличчя національного. Досі справжнє мистецтво виростало тільки на конкретній національній базі й, певно, ще довго виростатиме так, поки взагалі існують на нашій планеті нації й національні особливості.

Ми можемо простежити, як світова кінематографія, що більше вона наближалась від своїх перших етапів «живої фотографії» до теперішнього вигляду самостійної мистецької галузі, то більше й більше набувала національних рис. Покажіть фільми без титрів — і людина, що буває більш-менш часто в кіні, легко, поза сюжетом, відрізнить, де німецький, де американський, де російський фільм. Та про це далі. Тимчасом, умовімось вважати кінематографію за велике, що має своє майбутнє, мистецтво і відтак будемо до неї відповідно ставитись. Для України це зовсім нова галузь мистецтва, що її не знала передрадянська Україна, галузь, яка тільки

но тепер останніми роками вбивається в колодки, яка так багато важить для нас і тут, і поза нашими етнографічними й державними межами.

Я досить уже проспівав дитирамбів нашій кінематографії, щоб співати їх ще раз спиводу Довженкових «Звенигори» й «Арсеналу». Перейдімо до небезпечних дільниць цього цікавого сектору українського радянського мистецтва й спинімо нашу увагу на останніх вуфківських фільмах, що мають усі ознаки продукту української кінотворчости. То більше, що вони й хронологічно будуть для ВУФКУ останніми. Отже, насамперед, про «Зливу»[331].

Можна було б обійтись кількома рецензіями в поточній пресі на цей фільм та хіба ще ширшим кінооглядом на сторінках наших грубих журналів, якби тут не ходило за деякі принципові моменти і якби рецензії, що були в нашій пресі спиводу «Зливи» не були такі розбіжні, й, попри свою розбіжність, на мою думку, всі в більшій чи меншій мірі непоправні.

Історичний фільм ще довго посідатиме в наших українських умовах своє природне місце (розуміється, за правильної тематичної політики ВУФКУ) вже хоч би через ту саму українізацію й масовий потяг робітництва до української культури, до українознавства. Не дарма ж мав такий успіх у Донбасі «Тарас Трясило». Та й наша багатюща історія, хоч як це не дивно, мало ще використана в українському мистецтві. У нас, як ні в якого іншого народу, так мало історичних повістей і романів, у нас мало й художніх п'єс на історичні теми. Я не сумніваюсь, що українську історію використовуватимуть далі не тільки чужоземці (приміром, світова тема «Мазепа», що посіла своє місце майже по всіх європейських літературах, а й наша література, опера, драма й кіно).

Через те можна рішуче заперечити твердження Ф. Лучанського, що в ч. 143 «Пролетарської Правди» пише про «Зливу»: «Якщо аналізувати “Зливу”, то єдине негативне тут — це невдалий вибір теми. У момент напруженої боротьби за соціалістичну реконструкцію, за новий побут, за реалізацію п’ятилітки…» тощо — «поворот до минулого, до історії — зайвий».

Не кажемо, що не треба на екрані п’ятилітки, нового побуту, соціялістичної реконструкції і ще багато потрібних речей, але п’ятилітка п’ятиліткою, а історія історією. Кожному своє місце. І можна серйозно не сперечатись за те, що український екран мусить побачити й гайдамаччину, і Хмельниччину, і Полтаву 1709 року.

Якраз не у виборі теми біда, а в тому, в яку сюжетову форму втілено цю тему. Ф. Лучанський пише, що разом із «Зливою» над полями нашої української кінематографії пронісся справжній ураган», та я цього урагану не чув, хіба що тільки незадоволені репліки глядача по наших кінотеатрах та гомін задоволення керівничих кіл ВУФКУ. І те, що повелась офіційна тенденція вважати «Зливу» за досягнення, за гордощі української кінематографії, за зразок, що його мають наслідувати молодші кінопрацівники, змушують мене піднести голос проти «Зливи». Було б сумно, якби «Зливі» пощастило ввести в блуд наш нечисленний ще український кіно-молодняк.

Але перше про позитивне. Шукання режисера Кавалеридзе, що ними позначена вся майже від першого до останнього кадру ця картина, варті і уваги, і може подекуди й наслідування. Хай «Злива» одгонить театральщиною, хай передано куті меду з естетикою, хай режисерові не скрізь поталанило з монтажем, а надто із спробою синтезувати в кінематографії кілька галузів мистетцтва: різьбярство, малярство, дереворит, балет тощо, але раз ці шукання справляють з екрану на глядача певне емоційне враження, раз вони хвилюють його, значить не марні ці шукання, значить експеримент не обернувся на пшик, а дав певні наслідки, що їх треба зміцняти й заохочувати. Не буду розпочинати дискусію щодо формальних моментів — за них можна багато сперечатись та й не про них мова. Так чи так, а прагнення режисера Кавалеридзе

331. «Злива» (1929, реж. І. Кавалерідзе). — *Прим. упор.*

відійти від шабльону, знайти свою стежку, свій кіно-стиль треба вітати. Це є справжня робота режисера, справжня творчість, що без неї нема кінематографії, як мистецтва.

Щоправда, там, де говоримо про формальну сторону «Зливи», про високомистецьку якість окремих кадрів, там мусимо віддати належне операторові О. Калюжному, цьому великому майстрові кіноплівки, що ним молода українська кінематографія може пишатись. Важко уявити формальний вигляд «Зливи» без Калюжного. Своєю роботою в «Зливі» Калюжний став на той етап, коли виникає потреба писати сценарії не тільки на певного режисера, на певного актора, а й на певного оператора. Творчість Калюжного вимагає собі відповідного сценарія і сценариста. Хіба це вже не є формальне досягнення «Зливи!».

Але перейдімо до ахілесової п'яти «Зливи», що зводить фактично (прокат, на жаль, це вже довір) і режисерську, і операторську роботу на нівець і що мимоволі нагадує Грибоєдовські слова про «дым отечества», коли слухаєш чи читаєш похвали на адресу «Зливи».

Сюжет. Ф. Лучанський пише: «коли навіть припустити, що в картині є деяке збочення від історичної правди, коли вважати, що події не зовсім правдиво висвітлено, то не можна забувати за те, що фільм не документ, не протокол, не архівний матеріял і зовсім даремно кричать, що в картині нема гайдамаччини».

Хоч «история мидян темна и непонятна», одначе є певні історичні документи, є соціяльна метода, є діялектика, що можуть пояснити «темное и непонятное», та й щось не чути було досі, щоб висвітлювати «події не зовсім правдиво» або припускати «деяке збочення від історичної правди», вважалось десь за нормальне й, скажімо, пристойне. Досі в мистецтві вважали за можливе всяко трактувати окремі історичні особи; що-до історичних подій та історичних фактів, то хіба що тільки славнозвісний Іловайський та різні буржуазні історики (й то не ойверто) дозволяли собі крутити історією, як циган сонцем.

Отут то і є в «Зливі» те, що пройшло «над полями нашої української кінематографії» не ураганом, а димом.

Як же подає нам гайдамаччину, чи точніше — оскільки тут фігурують Гонта й Залізняк — Коліївщину, Кавалеридзе?

На чорному оксамитовому тлі тяжка праця кріпака-селянина. Жадного дужого протесту, жадної акції, саме поневіряння, пригноблення, так би мовити, соціяльна статика — аж поки враз не починається грізний вибух повстання. Тоді сунуть селянські тичби з косами, косами, косами. Піші й кінні. Піші й кінні з косами, з косами. Потужними масами. Монолітом. Грозою. А Гонті не довіряють пани польські в Гумані: «Зрадить хлоп». Таки зрадив. Розчахнули могутнім натиском гуманську браму. Здобуто Гумань! Кривавий бенкет. Присягався Гонта різати католиків, та ж ось — чи сниться Гонті, чи так воно й було — привели до Гонти двох хлоп'ят. Сини. Сини-католики! «Ріж і своїх дітей, Гонто, коли ріжеш нас, вони теж католики…». І Гонта зарізав. В Гумані кривавий бенкет. Горить Гумань. «Пийте й гуляйте діти!» А тим часом селян уже не пускають через браму до міста козаки (диференціяція!). Нема правди, нові пани повелись…» І пішли селяни назад, по селах, по хуторах, по шляхах. Виступають з міста й Гонтівські та Залізнякові козаки. В жупанах, стрункими рядами, весело.

І привітно махають білими, тендітними ручками навздогін козакам гуманські шляхтянки й шляхтичі, що чудом уціліли від гайдамацького «свяченого» з Ласки режисера Кавалеридзе. Шляхта вже вздріла в козаках-гайдамаках своїх оборонців (клясових, розуміється!) і через те ото такі ніжності й сантименти. Ідуть козаки. Лава за лавою. Струнко, бадьоро… — (здається, якщо не зраджує мене пам'ять, подвійною експозицією…) — струнко, бадьоро, ряд за рядом, чота за чотою йдуть уенерівські синєжупанники. Одяг — «с иголочки», муштровані, бойові йдуть

синєжупанники. Бій! Бій уенерівців з червоними. Могутній дядько з червоною зіркою, той, що його постать промайнула, здається, крізь літа Коліївщини, зійшовся руч-на-руч з уенерівським козаком. Боротьба не на життя, а на смерть. Могутні, напружені до одчаю рухи. Переміг. Кінець.

Насамперед, треба категорично заперечити режисерську інтерпретацію Гайдамаччини у вигляді отої статики, отої безвільної пасивности, що ними режисер щедро заповнює кадри початку аж до епізоду вибуху повстання. У тому то й річ, що гайдамаччина не була до Коліївщини повстанським антрактом, як це уявляєш собі із «Зливи» і як це було, скажімо, між повстанням Яцка Острянина 1638 року і Хмельниччиною 1648 року.

Гайдамаччина — це калейдоскоп повстань, починаючи від Верлана 1734 року, переходячи через свавілля загонів Медведя, Гриви 1735, 1738, 1740 рр., далі розрухи різних ватаг 1749 та 1750 рр. на чолі з отаманами Ляшком, Тараном, Сухим, аж до Коліївщини 1768 року. Це був майже безугавний шторм, хвиля за хвилею грізних селянських повстань, що закінчились своїм «дев'ятим валом» у Гумані. Рееміграція шляхти польської на Правобережжя не так легко їй сходила. Важко їй було загнати знову хлопа в ярмо після того, як той хлоп почув уже гомін своїх гармат за Хмельниччини й понюхав козацького пороху. Та й наявність неподалеку від Правобережжя таких побудників, як лівобічна Гетьманщина з козацькою диктатурою, а надто свавільне, ворохобне Запоріжжя було вже досить сприятливими чинниками до того, щоб не згасали і дуже на Правобережжі головешки з панських фільварків і не ржавів без роботи гайдамацький ніж.

Якби викинути титри, то «Зливу», принаймні до колізії Гонта й сини, можна було б вільно взяти й за Хмельниччину, то більше, що режисер обійшовся без славнозвісного «свяченого», цього неодмінного атрибуту Коліївщини, озброївши гайдамаків косами, настромленими на ціпки.

Та це все, власне, ще дрібні причіпки до «Зливи» й це можна і було б легко подарувати режисерові. Інша річ, коли режисер показує нам здобуту Гумань і починає фантазіювати щодо диференціяцій серед гайдамаків і наводити під кінець аналогію із сучасним. Цілком погодимось із режисером (він же й автор сценарія), що двірські козаки на Правобережжі, а сам Гонта й поготів, були упривелійований елемент проти селянських покріпачених мас; згодимось і з тим, що, якби колії перемогли остаточно цебто їм пощастило повернути status quo, що було одразу по Хмельниччині, гайдамаччина б зазнала своєї соціяльної диференціяції десь, певно, так само, як і сама ж Хмельниччина. Справа кінчилась би диктатурою козацького хутора, замість недавнього шляхецького фільварку, з поступовим накиданням з боку козацької старшини панщизняних обов'язків на околишнє селянство, а то й козацьку сірому.

Та як на те, на біду авторові «Зливи», гайдамаччина не встигла після гуманської перемоги зазнати своєї диференціяції. Зміна політичних обставин у Польщі (приборкання барської конфедерації) та втручання Росії прибили її саме на цвіту. Криваво прибили. Не будемо згадувати відомої всім історії, як російський генерал Кречетніков підступом захопив Гонту й Залізняка, поминемо генеральський суд над Залізняком та гайдамаками — російськими підданцями, а подивуємося із автора «Зливи», що, взявшись показати нам гайдамаччину, спокійнісінько пустив у небуття чорної пам'яті Кодню, де зазнав разом із багатьма коліями жахливих тортур та смерти гуманський сотник двірських козаків Іван Гонта. Український нарід, ота покріпачена голота, створив про Кодню легенди, що колись надхнули Шевченка писати «Гайдамаків», серед нього увійшов у вжиток навіть вислів «бодай тебе свята Кодня не минула!», а український кінорежисер вважає за потрібне чомусь тепер, і саме тепер, в умовах соціяльної революції, в умовах справді вільної Радянської України, творити пасквіля на тих, яких польський рейментар Стемковський

переконував колись, що «бог не дав хлопові. нічого спільного з іншими людьми, крім самої душі»…

Режисер сховав від глядача Кодню для того, щоб натомість витягнути із закривавленої домовини Івана Гонту й повести його на соціяльне позорище до спілки з панами.

Ще колись Панько Куліш (чи не під впливом спогадів про тих гайдамаків, що — «не воины, разбойники, воры, отечества позор»?..) писав:

Поки Рось зоветься Россю
Дніпро в море ллється,
поти серце українське
з панським не вживеться…

А авторові «Зливи» конче треба було виставити недорізаних польських шляхтичів, щоб вони могли привітати «петлюрівців XVIII віку» (кажу це за аналогією, що її подано в апотеозі «Зливи»), які виступають з Гумані на чолі з двома тодішніми ніби «Петлюрами» — Гонтою і Залізняком…

Можна, ще раз кажу, повірити Кавалеридзе, що, наколи б гайдамацький рух не перетяв генерал Кречетников, Гонта й Залізняк-посіли б свої місця на версі соціяльної піраміди. Вони були б типовими представниками, так би мовити, «козацької буржуазії» (вживаючи цей термін до тих часів вельми умовно) — та ба в житті людському є такий прекрасний препарат, що береже людину від остаточної неслави і навіть прощає їй минулі й потенціяльно-майбутні гріхи, — смерть. Уцілів би Гонта від Кодні, а Залізняк від Сибіру, зажили б вони панами на правобережному, чи десь на Гетьманщині, хуторі — і я не мав би може слушносте сперечатись за них із Кавалеридзе. Але пожерла їх хижацька ніч російсько-польської реакції, і не встануть уже з невідомих могил ні Гонта, ні Залізняк виконувати невдячну ролю «стародавніх Петлюр», хоч би як цього хотів режисер Кавалеридзе. Не встануть.

За громадянської війни наших часів не раз були випадки, коли недавні царські генерали, що чесно стали на бік пролетаріяту, вмирали від білогвардійських рук разом із звичайними червоноармійцями. їхня смерть в наших лавах і за наше діло, завершила їхнє життя, скинувши з їхнього життьового балянсу всі борги, що вони мали в минулому перед пролетаріятом. Хто ж знайдеться такий зухвалий, щоб витягати їхню пам’ять із скромних могил і розв’язувати на екрані питання — а чим би вони були й до чого б Дійшли, якби не вмерли? Чи не знайшовся б між ними часом Бонапарт? Чому ж Гонта й Залізняк, які кінчили разом із тими, Що їм «нічого не дав бог спільного з людьми, крім душі», мусять підлягати такій вівісекції? Адже, коли навіть одкинути трагедію в Кодні, то й тоді Коліївщина, якщо діялектично підійти до неї, є для свого часу цілком закономірний, поступовий, революційний рух, що був скерований проти задушливої паразитарної господарки шляхетського фільварку та його агентури. І чому це масовий відвідувач українських кінотеатрів мусить читати про гайдамаччину таку нісенітницю, як, наприклад, оцю, що її подає лібрето ВУФКУ до «Зливи»:

«Але зі смертю Гонти та Залізняка їхні ідеї національно-релігійних зворушень не загинули і українське панство витягло їх знову на світло денне вже року 1918-го…»

Які це ідеї «національно-релігійних заворушень» у Залізняка й Гонти? Що це за ідеї? З яких історичних документів списав автор? Та й які можуть бути, взагалі, «національні» ідеї в, середині XVIII віку? Адже ми знаємо, що нації формуються остаточно за буржуазного ладу, що це в умовах капіталізму вже з’являються національні рухи й ідеї «національних заворушень». Для чого ці теревені й плутанина, що тільки пантеличитимуть малоосвіченого читача, коли в нас

є праці з історії України, хоч би М. Яворського, де автор лібрета міг би докладніше обізнатись із соціяльною суттю Гайдамаччини?

Чи ви, читачу, уявляєте собі, щоб у Росії, приміром накладом «Совкіно», могло б з'явитись лібрето до «Капітанської дочки», де було б написано щось на зразок: «Емелька Пугачев, известный своими монархично-самодержавными идеями, выдавая себя зщ императора Петра III, обманул, доверие крестьянства и трудовых масс казачества»?.. А це ж цілком адекvantно до нашого лібрета «Зливи»!..

Чи ви, читачу, уявляєте собі, щоб російський кінорежисер, ставлячи картину «Декабристы», Обминув би шибениці, де гойдались трупи Каховського, Рилєєва та інших декабристів, а натомість подав би подвійною, експозицією армію генерала Денікіна, де на білих конях між офіцернею не важко помітити на передньому пляні того самого Каховського, Рилєєва, Муравйова-Апостола, Пестеля, але вже в білогвардійській уніформі із золотими погонами?.. Ви уявляєте, який би галас зчинився в російській пресі, якби справді могла з'явитись така химерна режисерська рука, що отак «перемонтувала б» російську історію!

Чому ж, скажіть; будь ласка, в нас можна вільно робити такі здавалось би, абсурдні речі і чому це некультурне поводження з нашою історією, що психологічно випливає не з сьогоднішньої Радянської України, а з дореволюційної Малоросії, береться боронити Ф. Лучанський у нашій поточній пресі, наївно аргументуючи, що «фільм не документ, не протокол, не архівний матеріял»?.. На жаль, саме щодо «Зливи» можна сказати, що своїм сюжетом вона лишиться в історії української культури документом нашої малокультурности й провінціялізму.

Дещо подібне, але в меншій мірі треба сказати й за останню картину режисера Стабавого[332] «Експонат із паноптикуму»[333]. Здається колізія: «батьки й діти» — вічна. За всіх епох були й будуть свої батьки й свої діти. Мистецтво не раз використовувало цю тему й певно не раз ще буде до неї вертатись. Але ось тему цю перенесено на український ґрунт, на екран, а раз так — значить її треба неодмінно спаплюжити. Сюжет: член земської управи, тип колишнього «щирого», тікає з уенерівцями закордон, залишаючи тут, на Україні, «на поталу більшовикам» дружину й малих сина та дочку. Роки минули: син уже працює на соціялістичному будівництві, дочка — радянська вчителька, зжилась із радами й стара мати. Та ось із якимось чужоземним паноптикумом повернувся на Україну з еміграції і старий батько. «Старий козак, як собака, по вулицях бродить». Українська Академія Наук, будівництво, будівництво і наш радянізований Дніпро біля кількох подільських димарів. Не подобається те все старому. Чортом дивиться він і на Академію, і на будівництво, і на Дніпро. Пішов додому, до дружини. Радість зустрічі. Але старий дізнається від дружини, що «не в батька діти»; це дає йому досить підстав для того, щоб кинутись душити за горло стару (так, так: душити я зовсім не утрую), мобляв — як же ти, стерво, не вберегла сина, допустила його до зради, до запроданства!

І хто зна, чи не порішив би отут свою стару навіжений земець, якби режисер не випустив на екран вчасно сина, що врятував від батька матір і потім відбув із батьком діялог на тему: «Зрадив, синку ?» — «Ні» — «Запродався?» — «Служу»…

Але досить уже й цієї Дикої сцени із душінням, щоб спантеличити глядача: що це — трагедія чи Гротеск? Адже старий до неможливого шаржований; адже вся його постать, усі його рухи й міміка — це не жива людина, а досить плаский, занадто утрований шарж. Але ж діти,

332. *Стабовий (Стабавой) Георгій (друге ім'я — Юрій) Михайлович* (1894–1968) — сценарист, режисер. У 1913 — закінчив кадетський корпус і військове уч-ще. У 1919–1923 — служив у Червоній Армії. Після демобілізації почав літ. діяльність. Автор п'єс, інсценівок, які йшли в т-рах Одеси, Києва, Харкова. У 1924–1934 — працював сцен. і реж. Одеській к/фабр, після чого повернувся до літ. діяльн. Потім працював над інсценівками для Малого т-ра в Москві. — *Прим. упор.*

333. «Експонат з паноптикуму» (1929, реж. Г. Стабовий). — *Прим. упор.*

як діти, їх подано живими, реальними людьми, і стара щиро, по-драматичному плаче гліцериновими сльозами. Що ж це таке? Отже, виходить, це не Гротеск, а трагедія, «батьки й діти», тільки в українській інтерпретації. І хоч би що там далі не робив старий уенерівець, глядач не вірить уже йому. Режисер не поскупився відразу понавішувати на старшого стільки «собак», що за ними просто таки не видно живої людини. Лялька якась. Ось старий вдерся потай уночі до колишнього свого дому, щоб убити зрадника сина. Старий несе для цього сокиру. Але глядач не вірить, що це так; глядач емоційно сприймає цю сокиру, як зроблену не з криці, а з картону. Глядач хотів побачити на екрані справжніх людей з логічно-психологічними вчинками, а йому підсунули давно знайоме, остогидне опудало, що лякало колись на городі горобців.

Для чого це утрування, що губить усяку міру, що нівелює художній бік фільму, для чого ця звіроподібна постать замість реальної людини, хай навіть і з ворожим, із ненависним нам кредом?

Невибагливі демагоги легко можуть тут крикнути на мою адресу: «Ага! Петлюрівця вам шкода?! Національні святощі зганьблено?!!»

Хай. Мені особисто шкода українського радянського режисера й екран. Чому російський письменник Треньов у своїй п'єсі «Любовь Яровая» вважає за можливе, ба навіть за потрібне подати співробітника білогвардійської контр-розвідки поручника Ярового, людину, що лишається білим до останнього, з усіма притаманними людськими рисами? І хіба тим, що поручник Яровий ходить на сцені з людським обличчям, людськими ногами, руками тощо, знецінено саму радянську вчительку, Любовь Яровую? Хіба меншав від того її любов до білоґвардійця-чоловіка і її вірність ділу трудящих? А дайте лишень поручника Ярового українському авторові — подивились би ми тоді, якби він його «розпатронив»!.. Чому в російській п'єсі «Сигнал» батько-генерал теж стоїть на сцені протягом усієї п'єси реальною людиною з усім тим, що притаманно людині, і чому український мистець гадає, що його в таких випадках має конче врятувати опудало, манекен (кажу це не в розумінні акторської гри, а в розумінні режисерського трактування типу)? Чому?

Невже український мистець не розуміє, що його завдання полягає не в тому, щоб у n+1 раз довести, що всі білогвардійці та петлюрівці неможлива наволоч, а більшовики прекрасні, не в тому, що чорне є чорне, а біле біле, а в тому, щоб показати історичну неминучість, рокованість на загибель усього того, що по той бік наших барикад. Невже цієї простої істини не може збагнути український мистець? З чого-ж випливають ці аґіткові викидні, замість справжніх «мук творчости», що родять мистецький твір?

Мені здається, що корінь цього — в нашому духовому провінціялізмі, що його ми несвідомо перебрали від своїх батьків, яких тепер гудимо на екрані. Це вони пустили колись нас у світ серед малоросійської ідилії неохайними, малокультурними, без певних; культурних традицій та звичаїв. Це вони, корені українофіли, напутали нас за всяку ціну скрізь, де треба й нетреба, доводити всім, що і в нас душа не з лопуцька, і ми старанно в поті чола доводимо це і в «Зливі» і в «Експонаті із паноптикуму», і ще багато разів.

Цю хохлацьку неохайність до своєї культури видати в час скрізь. І в мові нашого студентства та професури, і в легковажному ставленні до наших культурних надбань взагалі.

Чи ви, читачу, уявляєте собі російського студента чи професора, що говорив би російською мовою десь так, як говорять українською наші студенти, професори? Нещодавно передивляючись у Будинку Літератури ім. В. Блакитного меморіяльну книгу, я натрапив на кілька рядків, що їх писав один із керівників нашої Академії Наук. На п'ятьох рядках я нарахував близько десяти мовних помилок, не кажучи вже за ортографію…

Чи ж не комічно й заразом не трагічно, що керівник Української Академії Наук привселюдно демонструє своє невігластво в українській мові та правопису? І уявіть собі, якого б рака спік цей академік, якби привселюдно бахнув би щось аналогічне до своїх українських огріхів, виступаючи десь на зборах російською чи французькою мовою! Якого б рака…

Ми вже умовились раніш уважати кінематографію за мистецтво. Ми договорились також до того, що кожне мистецтво вже через свою, так би мовити, органіку мусить мати свої національні ознаки. Отже мову мовиться за певний національний стиль у кінематографії. Не будемо сперечатися, що це питання, як і взагалі вся кінематографія, дає чимало матеріялу для дискусій, але разом із тим мусимо констатувати, що Довженкова творчість у «Звенигорі» та «Арсеналі» вже дає виразні ознаки українського кіно-стилю, а майбутній його фільм «Земля»[334], як це можна зміркувати із Довженкового сценарія, дасть іще більше. В чому цей стиль? Щоб відповісти на це, треба було б писати чималу аналізу Довженкових фільмів, та це не належить до пляну моєї статті. Хтось колись візьметься за цю назрілу вже тему. Скажу стисло — хіба кіно-епос, що ним починається «Звенигора» не є виразний український, від козацької думи, від народньої пісні? Ви відрізнете одразу, що походить він від думи, а не від билини.

І ті дівчата (не пейзанські, а по-справжньому мистецькі), й ті вінки за водою, і вічна туга по неосяжному, і бентежна українська душа, що шукає закопаної у стародавніх могилах своєї правди — це все українське. Чи взяти б «Арсенал» Довженків. Можна не погоджуватись із трактуванням певних історичних подій і типів у Довженка, але неможна заперечити, що своїм стилем «Арсенал» — справжній український фільм. Чи лірика бігу коней із гарматою, чи самотня постать матері над свіжою могилою, чи динаміка арсенальського повстання, чи кінець-кінцем, гумор у титрах і ситуаціях — це все українське, притаманне тільки Довженкові, що його не зробить ні вуфкінський Чардинін, ні совкінівський Пудовкін чи Айзенштейн. Режисера О. Довженка по-справедливости треба вважати за творця (за «батька», як казали колись українофіли) української кінематографії.

І якщо кіномистецтво мусить мати свою національну форму, тоді, натурально, повстає логічне питання й про відповідні кадри для української радянської кінематографії. А з ними у нас тимчасом справа стоїть зле.

Насамперед, про режисуру й операторів. Окрім кількох творчих одиниць, що справді творять українську радянську кінематографію, у нас нема працівників, що були б щільно зв'язані із загальним українським культурним процесом. їм не снились якісь шукання в царині українського кіно-стилю (вживаю тут слово «стиль» теж, розуміється, умовно). Кілька титрів перекладених на українську мову для них цілком вичерпують питання з національним моментом у кінематографії. Українська кінематографія для них часто не тільки трамплін, щоб вискочити на всесоюзний масштаб. Та навіть і симпатична товаришка українізація ще й не ночувала близько наших українських кінофабрик. Окрім редакторату, на фабриках наших панує скрізь російська мова. Є навіть українські режисери, що не з практичних потреб, а з якихось своїх міркувань вважають за доцільне підчас роботи в павільйонах користуватись тільки російською мовою, а перебуваючи в Москві не гербують у розмові з російськими кіно-робітниками серйозно вживати слова «хахол», «хахлушечка».

На наших кіно-фабриках за «прожитковий мінімум» щодо українізації для пересічного працівника править тимчасом тільки лояльне ставлення до української культури, цебто, кажучи іншими словами, невиявлення одверто ворожнечі. Але, якщо серйозно ставитись до проблем української кінематографії, то цього ще занадто мало. Доречі: в УСРР всі службовці мусять

334. «Земля» (1930, реж. О. Довженко). — *Прим. упор.*

скласти іспити з української мови, і тільки кіно-фабрика досі чомусь емансипована від цього. Я уявляю, якого б шелесту наробив такий іспит, якби він там відбувся!

Якщо в нас зле стоїть справа з режисерами й операторами, то ще гірше справа з акторами для нашого кіна. Досі в цьому йшли лінією найменшого опору — брали акторів із українських театрів. Щоправда деякі з них міцно осіли на кіно-фабриках і здобули вже собі кіно-ім'я: Бучма, Замичковський, Свашенко. Але це знову ж тільки одиниці. Більшість акторів — це випадковий для української культури елемент і біда в тому, що, стаючи до роботи на наших кіно-фабриках, він і залишається таким же випадковим.

В нас нема ще сталих акторських кадрів для української кінематографії, і про виготовлення їх ще не думають. Навряд чи може зарадити цьому Одеський Кіно-технікум, що в ньому всю українізацію виносять кілька нещасних лекцій з української мови, та й то тільки для посвідки, а не для знання. У цьому легко переконатись, подивившись на випускників із цього технікуму. Отже український кіно-актор, що теж своєю грою міг би творити українську кінематографію, ще тільки в проекті, в потенції. А потреба мати його нагальна, то більше в зв'язку з перспективами утворення українського тонфільму.

Оскільки» хаотично стоїть справа з добором акторів для нашого екрану може свідчити хоч би такий факт. Нещодавно один із київських кінорежисерів їздив спеціяльно до Москви шукати собі там для свого фільму героїню з типом… української степової дівчини. І це не випадок, бо ще задовго до цієї історичної подорожі режисер плекав мрію взяти собі на героїню конче артистку із МХАТ'у. Гай, гай, українські дівчата, що з вас не знайшлось жадної, яка б відповідала своїм типом українському екранові, і ти, мати земле українська, що не годна вже породити українського типажу для нашого фільму!..

Та що ж: «большому кораблю — большое плавание»… хіба ж може український режисер обійтись самим тільки провінціяльним українським типажем без московських зірок!.. Але мені ця кумедна історія настирливо асоціювалась із бажанням Івана Брюховецького, щоб його конче оженили «на московской девке»…

Коли б на московських вулицях ходили вільно пішоходами й бруком кури, вони напевно сміялись би з цих оригінальних шукань у Москві української кінематографії. Справді бо: шукати в Москві український типаж — це хіба що тільки «курам на смех»…

На цьому покінчімо з болючим питанням наших «хвороб зросту» в галузі кінематографії. Я умисно загострив це питання, бо надто багато важить для Радянської України та її культури наша молода кінематографія. І якщо, замість полум'я творчости часами (підкреслюю: часами!) чадить у нас дим, хай навіть «рідний» дим, що до нього не звикати нашому організмові, не тішмо себе ілюзіями, що цей дим стане за кисеня нашим легеням і не бороньмо його тільки через те, що він наш «отечественный». Дим завжди буде дим, а ми такі ще молоді, в нас таке величезне, прекрасне майбутнє, що можемо не боятись застуди, одчинивши, коли треба, кватирку й дихаючи справжнім повітрям на повні груди.

Життя й революція. 1929. Книжка IX. Вересень. С. 151–163.

О. Кесельман[335]

КІНОСВІТАНОК

Крим відограв ролю колиски для української кінематографії. На Ялтинській кіно-фабриці вперше був випущений фільм під маркою ВУФКУ. До цього були спроби в Одесі, в порожньому, Холодному Ханжонківському ательє, створити цикл радянських фільмів за методою «Російської Золотої Серії», але далі за «Оповідання про сім повішених» виробництво не посунулося.

Роботу спинили важливі причини тих днів — голод, холод, руїна. Коли, після громадянської війни, ВУФКУ взяло до своїх рук на зеленому березі Криму невеличку фабрику, в активі першої української кіноорганізації культурних радянських сил не було.

Творити перші українські (з назви) фільми прийшли майстрі школи Ханжонкова, Єрмольєва, Дранкова та інших «культур-трегерів» дореволюційної кінематографії. Школа заснувалася під владою каси. Кількість карбованців прибутку визначала цінність картини.

Застукотіли молотки теслярів, що будували декорації для першого, начеб то революційного фільму «Привид блукає Європою». Тема — війна, що загрожує, через капіталістичний лад. пораненій, закривавленій країні. Персонажі за сценарієм мали яскраво поділятися на дві кляси. Імператор, що дає надхнення всім війнам, — із своїми прислужниками в білому мармуровому палаці, — і пригноблений нарід в жалюгідних халупах.

Режисер показав все так, якби він бачив з кутка Єрмольєвського павільйону. Ролю імператора доручили Фреліху, актору, що про нього дівчата того часу, виховані на Вертинському та Холодній, казали — «душка». Нарід, підвладний імператорові, мав такий дикунський та бандитський вигляд, що кожна поява маси на екрані викликала жах. Імператор добре переживав, нарід його брутально вбив і, в наслідок, симпатії публіки з ласки режисера лишилися на боці царя. «Млинець» вийшов невдалий. Але замінити режисера не було ким. Він знав всі, нікому невідомі «кіно таємниці». Коло нього ходили навшпиньках і розмовляли пошепки.

Правда, творилися, в більшості, піяцтва й гультяйство, але й це якось терпіли. Адже дивацтва, мовляв, — властиві всім талантам. Всі пам’ятають вже в пізніший кіно-період режисера ялтинської кіно-фабрики, що хрестився підчас зйомок і хрестив акторів, меблі та, навіть, реквізит. Зйомки нагадували швидче службу божу в церкві, аніж виробничу роботу в павільйоні.

Звичайно, тісне співробітництво з богом не допомогло. Картина вийшла погана. Знов таки цілковита відсутність наших радянських майстрів, що знали б і відчували побут сьогоднішнього дня, примусила користуватися з послуг режисера-святохи.

Радянська кіно-зміна готувалася також під керуванням Єрмольєвських майстрів та корифеїв. У Московському готелі в Одесі, в приміщенні колишньої біліярдної, містилася перша кіно-студія ВУФКУ, що нагадувала школу танців. Опріч фокстроту, що тільки-но прийшов до нас зі Заходу, в школі нічого не викладалося Кіно-мистецтво намагався викладати корифей Салтиков, що сходив з екрану.

Про покійників говорять лише добре, але все ж беру на себе сміливість згадати, що навчання відбувалося лише тоді, коли вчитель був п’яний у міру, а не до нестями.

335. *Кесельман Ол.* — реж. Київ. к/фабр. — *Прим. упор.*

Зовсім тверезий він не був. У вільний від піяцтва й навчання час, педагог ловив своїх учнів, обіцяючи все можливе кіно-щастя, за умовою, що йому позичать п'ять карбованців. Все це того часу звалося підготовкою кіно-зміни.

Коли частину перших зйомок перенесли з Ялти до Одеси, в місті творилося щось подібне до паніки. Для фільму «Кандидат в президенти» акторам, що знималися в ролях герольдів, треба було пройти по місту до місця зйомки. Зібралася така величезна юрба, що про неї, як про масовку, може тільки мріяти кожний режисер.

Міліціонери, що погано розбиралися в кіно-справах, звичайними прийомами пропонували юрбі розійтися, кажучи: «Розійдіться, громадяни! Що, божевільних не бачили?»…

Про людей у фраках та циліндрах обивателі на вулицях говорили, як про окупантів. Спекулянти запевняли, що їх обдурити не можна й вся ця метушня веде лише до підвищення податків. Дивно про це згадувати тепер, коли Одеса стала найбільшим кінематографічним містом Союзу, де важко знайти людину, щоб її вже не фільму вали кілька разів.

Тяжко торувався шлях української кінематографії, коли брак робітників позначався на всьому. Викликалися кіно-сцени з Німетчини, яким платили добрі гроші. Але й цей експеримент успіху не мав.

Українську кінематографію німці не створили й створити не могли. Весну в українській кінематографії створили молоді культурні сили. Несміливо прийшов вчитися художник Довженко, щоб, не маючи за собою корифейського минулого, сміливо й зухвало показати «Звенигору», перший дійсно український фільм. З «Березоля» прийшов до кіна талановитий Бучма і лишився там назавжди, поклавши початок зросту українських кіно-акторів.

Одеський кіно-технікум, створений замість фокстротної кіностудії, випуск за випуском поповнює лави висококваліфікованих кіно-робітників, що їх минуле не в «Золотій Серії», а біля токарного варстату, парової молотарки або доменної печи. Тому мистецтво, що створилося тепер, нам зрозуміле й близьке. Минуле ж кінематографії мак багато в минулому чудернацьких, але й повчальних анекдотів.

Кіно. 1929. № 17(63). Вересень. С. 6.

Г. Затворницький[336]

ПУТЬ КІНО

Цього року минула фактична десята річниця радянського кіновиробництва на Україні.

Десять кіно жовтнів — це ціла епоха революційного натиску та впертого будівництва радянської української культури.

На жаль, ми, заняті будівництвом сьогоднішнього дня в кінематографії, забули святкувати цей ювілей.

---

336. *Затворницький Гліб Дмитрович* (1902–1961) — режисер. Навчався в 1-й Київській експериментальної майстерні (КЕМ). Був реж. Одеській к/фабр, Київської експериментальної кіномайстерні, Київської к/фабр, Ізмаїльського російського драматичного т-ра. — *Прим. упор.*

Всеж на річницю пролетарської революції варт відновити в пам'яті той тяжкий шлях перемог і поразок, що ним ішла наша революційна національна кінематографія.

Легче всього було б відновити й зміряти шлях цей хронологічно, за роками, алеж зрозуміло, що ні аритметичні періоди (роки) не можуть ні визначати ні замикати того культурно-історичного шляху, що ним іде українське мистецтво, зокрема й українське кіно, в загальному революційному рухові соціялістичного будівництва. Тому спробуємо розглядати історію існування радянського кіна на Україні, як багатогранний економічний та мистецький процес, відбитий у готовому продукті кіновиробництва, тобто у фільмах.

Марксистська діялектика довела нам, що історичні події є засіб вивчення дієвих сил історії, а не самоціль. Тому використаємо наші кіноподії (фільми-дороговкази), як свічада, що відбивають Жовтень у мистецтві українського кіна.

На початку 1919 року, коли червона гвардія захопила всю правобережну Україну — у Харкові Рада Народних Комісарів видала два декрети про націоналізацію всього кінематографічного мистецтва на території радянської України й передала його на місцях спеціяльно організованим Фото-Кіно-Комітетам при політосвітах.

Громадянська війна й відступ наших військ під натиском білогвардійців не дали можливости ці постанови цілком провести в життя.

На той час в Одесі стояла сорок перша дивізія. Її політвідділ на свій страх і ризик, не знаючи навіть про декрети, реквізував ательє спекулянта Харитонова, взяв групу артистів й техперсоналу на «пайок», запропонувавши в негайному порядкові виготували «потрібні для червоних бойців революційні кінокартини».

Ось як з'явився перший фільм на території червоної України — «Оповідання про сім повішених».

Праця над цим фільмом відбувалася в спішному темпі, бо артистові Салтикову, що написав сценарій і був режисером, запропонували протягом 10 день виготувати фільм і в разі «запізнення і саботажу відповідати згідно з усією суворістю революційного закону».

Це була епоха військового комунізму.

Коли червоні розбили білі банди й відбулося замирення з Польщею — Київський кінокомітет організував кіногрупу на чолі з режисером А. Лундіним. Ця група поставила короткометражну агітку «Мир хатам — війна палацам».

Примітивний сюжет цього фільму хоч і поверхово, та всеж відбив перехід радянської країни од війни до мирного будівництва.

Нива економічна політика примусила нас реально підійти до організації постійного й плянового виробництва фільмів.

В жовтні 1922 року ВУЦВК затверджує статут Наркомосу та Всеукраїнської Фото-Кіно-Управи.

ВУФКУ вже має два ательє — одне в Одесі, друге в Ялті.

Режисери Гардін та Чардинін приступають до прані.

Продукція на початку неп'и, хоч тематично й революційна, але художні методи постав старі.

Важко примусити кінематографістів, що зросли на «Золотій серії» та міщанських смаках дореволюційної «матушки Росії», робити фільми революційні не лише тематично, а й формально.

Проте в 1924 році Одеській фабриці щастить випустить фільм «Укразія» — по суті перший фільм, що в ньому був відбитий побут міста часів громадянської війни. Дедективна схема та романтичний сюжет при вмілому сполученні дали хоч примітивний, але на той час актуальний фільм.

На той же час припадає наступ на культурному фронті. Поступово виробництво фільмів українізується не тільки зовнішньо (титрами в фільмах), але й притягаються до кінороботи письменицькі та театральні кола революційного українського мистецтва. Цей період відбито у фільмові «Тарас Шевченко».

Лише через рік українське кіновиробництво висуває майстра, що дав нашому виробництву справжнє обличчя глибокої національної і, разом з тим, більшовицької кінокультури, що створив «Арсенал» та «Звенигору» О. Довженко — це початок нового періоду історії.

Кіно. 1929. № 19(67). Жовтень. С. 11.

С. Власенко

МЕРТВОНАРОДЖЕНИЙ ГОЛІВУД

«Звенигора», «Арсенал» та закінчення Київської кінофабрики цілком природно мусіли поставити треба питання про те, що українська радянська кінематографія вже народилася, має значні досягнення мистецькі й одночасно, нібито має величезну базу для дальшого зростання, щоб разом з цілою системою нашого будівництва і нога в ногу з кіно-організаціями братніх республік іти в перших лавах наступу на стару буржуазну, головне дрібнобуржуазну спадщину, що лишилась нам від старого світу по всіх ділянках культурно-мистецького фронту.

І Звенигора й Арсенал і «Київський Голівуд» були ґрунтовними запевненнями і підвалинами для тих законних міркувань, що мали місце серед нашого суспільства.

Ми ставимо перед собою завдання зробити, принаймні, невеличку аналізу дійсного стану речей в українській радянській кінематографії, а також і накреслити деякі перспективи її, що з цього стану виходять і, можливо, дати скромну пораду для переведення потрібних профілактичних заходів по всіх ділянках роботи української кінематографії.

Ми вважаємо за конче потрібне поставити це питання саме тепер, бо коли не цього року, так за рік наш хворий буде в безнадійному стані.

Ми хочемо не сигналізувати, а констатувати цю небезпеку, як факт реальний, а не можливий.

Отже, спершу про «Київський Голівуд» (читай: Київська кінофабрика). Кінематографія, як мистецтво масове, що має діло з десятками мільйонів споживачів, щодня мусить в умовах робітничої диктатури не лише обслуговувати ці маси, але й базуватись в своїй роботі на передових кращих шарах цих мас, коротко, мусить щохвилини відчувати потреби своєї кляси, мусить щільно й нерозривно бути з нею зв’язана.

Київ ніколи не був і не є містом індустріяльним в широкому розумінні нього слова.

Отже, будувати фабрику найвідповідальнішої і найдошкульнішої зброї культурної революції в Києві не було досить підстав.

Кінофабрику треба було будувати в Харкові, — у цьому великому індустріяльному господарчому й політичному центрові, з міцною і значною пролетарською базою, з безпосереднім політичним керівництвом і з великим культурно-мистецьким людським резервом, одним словом з усім тим, що потрібно радянській кінематографії. Але фабрику збудували в Києві, і тепер

погляньмо чи добре її зроблено і що на ній робиться. Фабрику збудовано далеко від центра міста і це:

1) не дає її можливості бути безпосередньо зв'язаною з містом і його життям,

2) витрата робітниками зайвих годин на поїздку не сприяє підвищенню не лише мистецького запалу, але звичайнісінькій працездатності,

3) робітники фабрики позбавлені можливості провадити роботу по самоосвіті, по утворенню громадського оточення і товариської, поза виробничої, атмосфери, що знищувала б елементи секретництва й групової замкнености, й

4) не дає можливосте радянській громадськості щільно зв'язатись з щоденною роботою фабрики — бо кого ж потягне вечором (особливо в дощ чи бруд) на таку далеку околицю.

Здавалось би, що це дрібниці, але ми вважаємо ці дрібниці за такі, що варті більшої уваги й ваги.

І з рештою, щодо технічного боку українського Голівуду. На думку більшості робітників не лише українського кіна, павільйон (великий і єдиний) збудовано безглуздо, нераціонально, непродумано. Павільйон великий, а працювати нема де, бо один одному заважає, коли не декораціями, то галасом і ходінням.

А сталось це, на нашу думку, не лише тому, що будували люди не обізнані з сучасними вимогами кінематографії й ближчими перспективами розвитку кіномистецтва, але й тому, що нікого з тих, хто мусів працювати та й працює вже тепер над кінематографічною продукцією, не питали, як на їх думку краще будувати. Певно думки кіноробітників, в цих питаннях найкомпетентніші, вважалися за непотрібні (правда, проекту фабрики зачитувано робітникам Одеської фабрики, але тоді, коли вже фабрику будувалось).

А що буде з цим великим павільйоном, коли українська кінематографія перейде на тоновий фільм? Може адміністрація гадає влаштувати там гуртожиток для робітників?

Ми радимо в такому випадкові краще передати його заводові «Більшовик» для прокатного цеху.

Про «форму» українського Голівуду досить. Перейдемо до його «змісту».

Хто робить обличчя української радянської кінематографії?

Кажуть, що його робить Довженко.

Довженко зробив «Звенигору», зробив «Арсенал», тепер кінчає «Землю». Довженко — майстер, революційний майстер. Довженко новатор в українській кінематографії, та і не лише в українській. Довженко зростає з кожним фільмом. Ми не маємо сумнівів, що «Землею» він «перекриє» цього сезону всіх не лише в кінематографії нашого Союзу, а в світовій.

Він майстер плоть од плоті, кров од крови нашого сьогодні, але сказати, що він робить обличчя української кінематографії було б помилковим саме тому, що він — новатор, людина, що шукає ще стиль своїх мистецьких устремлінь та справжній стиль своєї епохи. Ми певні того, що цей стиль він знайде, але тепер він ще його шукає.

Вороги експериментів у кінематографії будуть звичайно заперечувати велику роль Довженка в творенні нашої кінематографії, бо, мовляв, його «маси» не розуміють, на його фільмах не виховується суспільство.

Мусимо зупинитись на цьому побічному питанні, бо це дасть можливість зрозуміти причини сьогоднішнього сумного стану української кінематографії. Ми вважаємо, що Довженкові фільми, як і фільми інших радянських кіноноваторів, не доходять до глядача через такі причини:

Глядач наш кінематографічне ще мало культурний і відсталий.

Глядачів смак виховано на міщанських мелодрамах з Вірами Холодними, Рунічами тощо та на закордонній халтурі.

Господарницька безгосподарча політика прокату, що до речі має дуже мало спільного з культурними настановленнями й політикою, що не вміє подати фільм глядачеві, як слід ознайомивши його заздалегідь зі змістом фільму, з'ясувавши мистецькі прийоми й мистецьку вартість, — всебічно підготовивши глядача до сприймання так званих експериментальних фільмів, фільмів, що вимагають значної кінокультури.

А поза Довженком немає нікого, а значить і нічого.

Поза Довженком в українській кінематографії еклектика найгіршого ґатунку й якості.

Поза Довженком Чардиніни справжні й червоні Чардиніни.

Де ж в українській кінематографії щабель між «Черевичками», «Сорочинськими ярмарками», «Паноптикумами» та «Арсеналом» і «Землею»?

Обличчя української кінематографій, як і всякої іншої, на нашу думку, робить масова, так звана міцна середня продукція, що має за мету відбивати ідеї, настрої, переживання й боротьбу робітничого класу за свою владу, за своє будівництво, за свою культуру, що її розраховано на продовження революційної справи на культурному фронті. Де ж масова продукція в українській кінематографії, що повинна впливати на маси в потрібний для нас бік?

Звичайно, що кілька таких фільмів наскребти можна, але ж, на жаль, кілька. І справа йде, головне, не про те, що робиться чи зроблено, а про те, як зроблено, саме про глибоку проробку художнього матеріалу, саме про мистецьку подачу цього матеріалу глядачеві, щоб він сприймав так, як нам того треба.

Так як же з обличчям? Хто його робить?

Українська радянська кінематографія є складовою частиною і частиною значною загального радянського українського культурного процесу. Подивимось же, як стоїть справа ув'язки кіна з цим процесом. Всім відомо, що різні процеси ідеологічного порядку відбуваються під впливом цілої низки різних сил і матеріального так само й ідеологічного порядку, що взаємно між собою переплітаються, і т. д.

Але процеси ці відбуваються не самі по собі волею богів, а в різні часи, в різних галузях і різними засобами вони втілюються в життя суспільства руками чи головами членів цього суспільства, тобто представниками того чи іншого пануючого класу, — отже, кажучи простіше, людьми.

Які ж люди творять радянську українську кінематографію, а значить і її обличчя? Потрібно ще раз нагадати, що кінематографія є складовою частиною культурного процесу і коли мова мовиться про радянську українську кінематографію, то значить вона мусить бути щільно зв'язана з культурою в першу чергу українською.

Комісія ЦКК НК РСІ, що обслідувала ВУФКУ в березні цього року, зробила певні недвозначні висновки щодо соціального та національно-культурного складу робітників української кінематографії і дала цілу низку актуальних і життєвих пропозицій, але «воз и ныне там».

На будь-якому фронті нашого будівництва ми повинні тримати курс на робітників клясово близьких, які знайомі з роботою, що їм вона доручена.

Слюсар не зможе вести паротяга, доки не вивчить його як слід.

Давати ж вести паротяг культурного фронту шевцям од культури — злочин. Цим шевцям ми мусимо дати по руках і сказати: зась.

Ми маємо сміливість стверджувати, що в лавах української радянської кінематографії зараз можна нарахувати багато таких шевців.

Коли російська кінематографія має в керуючому художньому апараті таких авторитетних робітників як Рафес, Піотровський[337] тощо, теоретичні статті навіть книжки яких з галузі мистецтва взагалі її кіномистецтва зокрема ми можемо здибати частенько, — художні керівники української кінематографії не мають ні достатнього загально-громадського авторитету, ні жодного друкованого слова в мистецьких питаннях (справа їхньої мистецької потенції нас не обходить, бо «добрими намірами побруковано дорогу в пекло»).

А через те, що в українському кіні жодна теоретична проблема не лише не пророблена, але іі не зачеплена, більш того — багато проблем для значної більшості художніх робітників українського кіна відомі лише «по наслышке», ми маємо право сказати, що керуючий художній склад нашої кінематографії не мусить мати до нас претензій, коли ми констатуємо це.

Коли редактори Художнього Відділу фабрики не знають, хто такий Тіссе, а штатні сценаристи не знають, хто ставив «Уламка імперії»[338] і вважають Ермлера[339] за німецького режисера, то хіба ж це не шевці од кінематографії.

Коли до роботи в Худ. Відділі фабрики притягають жовторотих літераторів, що за свого життя разів зо три бували в кіні, а редактор фабрики це ж людина, що має ухвальний голос при придбанні манускрипту, при керівництві поставою фільмів і при прийомці їх — то хіба з такими силами можна організувати цю справу.

Тов. Перцов[340] минулого року в своїй статті, в російській газеті «Кіно» писав таке про основну силу в кінематографії: «…ім'я цього героя, певніше його амплуа в кіні — організатор. У нас бракує організатора.

Треба вміти поставити кожну людину на своє місце.

Треба вміти притягти нових людей.

Треба вміти об'єднувати потрібних людей.

Треба вміти об'єднувати людей з речами.

Це все повинен робити організатор. Талановитий організатор — це гасло біжучого моменту радянської кінематографії. Буде організатор — мистецтво додасться і він, на нашу думку, мав цілковиту рацію.

Бо ж ми бачимо, що керівні кадри художніх відділів складаються з людей, що не спроможні виконати цих «треба вміти». А без цього ж не буде кінематографії. Найцікавішим і найяскравішим прикладом якості цих організаторів в прийомна готових фільмів приймальною комісією.

Кожний з цих «шепелявих» намагається знайти в найгіршому фільмові якусь перлину, кожний з них стає в позу криловського півня. Наведемо з багатьох лише два приклади. Перший — це прийомка одного культурфільму, зробленого на замовлення Наркомпраці про техніку безпеки промисловості. Завдання фільму було цілком просте — показати найяскравіші приклади

337. *Піотровський Адріан Іванович* (1898–1937) — російський і радянський перекладач, філолог, драматург, літературознавець, театральний критик, кінознавець, художній керівник к/ст «Ленфільм». У 1924 — очолив худ. відділ ленінградської губполітосвіти. У 20–30-х роках виступав як дослідник мистецтва, театральний критик, драматург. — *Прим. упор.*

338. «Уламок імперії» (1929, реж. Ф. Ермлер). — *Прим. упор.*

339. *Ермлер (справжні ім'я та прізвище — Володимир Маркович Бреслава) Фрідріх Маркович* (1898–1967) — російський режисер, актор, сценарист. Нар. арт. СРСР (1948). Л-т чотирьох Ст. пр. (1941, 1946 — двічі, 1951). У 1923–1924 — навчався на акт. відділенні Ленінградського ін-ту екранного мистецтва (нині Санкт-Петербурзький держ. ун-т кіно і телебачення). З 1924 — працював на к/фабр. «Севзапкіно» (нині «Ленфільм»). У 1929–1931 — навчався в Кіноакадемії. У 1940 — стає худ. кер. к/ст «Ленфільм». Один з організаторів творчого об'єднання «КЕМ» (Кіно-експериментальна майстерня, разом з Е. Іогансоном. — *Прим. упор.*

340. *Перцов Віктор Йосипович* (1898–1980) — публіцист, літературознавець, критик. Працював у Наркомосі України, потім в Центральному інституті праці. Активний працівник Московського Пролеткульту (1923). З 1926 — приєднався до групи ЛЕФ. Друкувався з 1921. Співпрацював з журн. «ЛЕФ», «Новий ЛЕФ», «На літературному посту», «Радянський екран». — *Прим. упор.*

нещасних випадків у виробництві, причини цих випадків і засоби запобігання та попередження, що переводяться на наших підприємствах. У фільмові цих прикладів дано було дуже обмежену кількість, при чому майже всі вони були мало мотивовані. а деякі просто шиті білими нитками; змонтовано ж фільм було непогано, але не завжди до речі й не завжди по суті. Отже, на обговоренні всі, що мали ухвальний голос, намагалися витягти з цієї купи, пробачте з цього фільму, перлини монтажного порядку обминаючи основні настановлення фільму, не шукаючи відповідності речі з завданням. В наслідок всі задоволені, режисер підносить голову вгору, немов устругнув «бойовика», а… Наркомпраці роботу забракував. І другий випадок вже з дитячим фільмом. Ставив фільм режисер, що одночасно е. і автором е це парія. Сценарій, звичайно, проходив через Художній Ні Піл. Сценарій ухвалено і режисер ставить за ним фільм під доглядом редактора. Фільм закінчено роботою. Показали його режисурі фабрики. Після перегляду мусіло бути обговорення, але коли картину демонструванням було закінчено не було сказано жодного слова, на протязі десяти хвилин в залі панувала мертва тиша, бо всім стало сумно, а про фільм говорити не можна було, бо фільма, як такого і не було. На приймальній же комісії знайшлося кілька таких, що і тут почали шукати перлину. Хоч ми думаємо, що єдина перлина в тому, що фільм можна назвати дитячим, бо це справжнє дитяче белькотання в кіні п ми вважаймо, що в цьому белькоті винен не автор сценарію (він же й режисер), бо йому просто бог не дав талану написати ліпшого сценарію. А цеп сценарні в процесі роботи треба було виправити, впині ж ті, що приймали такого безталанного сценарію і так безталанно керували поставою, та ще під час обговорення готової роботи бентежили нещасного творця шуканням злощасних перлин.

Таких прикладів можна навести безліч, але всі вони говорять про одне — про брак людей, що відповідали б високому призначенню художньо-ідеологічних керівників кіновиробництва, замість яких сидять звичайнісінькі хлопці.

Ми лишимо на боці огляд дальшої груші художніх робітників, режисерів з боку кінокультури, Мусимо сказати лише кілька слів щодо зв'язку цих робітників з українським культурним процесом. До речі, характерну статистику дає «Український Голівуд» щодо складу режисури. З 24-х режисерів, за голівудськимн відомостями, є 14, що мають деякий зв'язок з культурним процесом. Ми при найоб'єктивнішому розгляді складу режисури не могли знайти більш, як 9. Навіть коли повірити цим даним, треба запитати скільки ж з цих 14-ти зв'язано дійсно й щільно з українським культурним процесом. Хто з них просто знайомий з цією культурою і скільки з 24-х мають спільного з культурою взагалі. Коли придивитись до цього ближче, стане сумно.

Чого ж можна сподіватись від такого людського складу? Директорськими наказами, кулеметним вогнем безперервних доган, що гублять свою ціну, коли випускаються пачками, установкою на ремісництво, кустарщину, стандарт (дешевше й швидше), на нашу думку, нічого путнього не зробиш.

Брак культури на виробництві (зверху й до низу) й брак будь-яких заходів щодо виховування нових кадрів найвідповідальнішої культурної ділянки е основною загрозою нашого кінематографічного сьогодні. Заміною художнього керівництва адміністративними вказівками справі допомогти неможна.

Спинятись докладніше на фактах різноманітної дійсності української кінематографії докладно для цього не вистачило б десятка друкованих аркушів, але вони не довели б нічого, крім того, що ми вже зазначили.

Свідомі робітники української кінематографії свого часу покладали багато надій на роботу комісії ЦКК РСІ. Комісія ця пробила надзвичайно складну й корисну роботу, але, на жаль, значна більшість побажань, головне, основних, принципових лишились й на сьогодні тільки

побажаннями, розмови про новий курс, на жаль, лише розмови, бо в тих незначних нових сосудах бовтається старeньке безпорадне нікчемне винце.

Організація науково-дослідчого інституту — фантастичні плани, бо для їхнього здійснення не робиться нічого. Про теоретичну роботу, розробку питань методологічного порядку, про підвищення кваліфікації — анічичирк.

Для підвищення кваліфікації домагались переглядів нових фільмів радянського та закордонного виробництва. Перегляди ці відбуваються — це факт.

Але — перше, перегляди починаються з 4-ї години, тобто коли робочий день скінчився і слід їхати, коли не спочивати, то принаймні їсти; друге, переглядають разом дві, три, а то й чотири фільми, при чому де ж ви знайдете дурня, що б лишився обговорювати фільм, коли вже восьма година вечора, а завтра треба зрання працювати; третє, безперервний галас і ходіння на протязі цілого перегляду явище нормальне; четверте, перегляди відбуваються не в певні дні, а тоді коли надсилають фільми з центрального Правління. Отже користи з цих переглядів небагато, бо вони набули характеру дурнички, що з неї хоче кожний скорпетати, бо він або не має перепустки до кіна, або не сподівається потрапити на хороший настрій адміністратора театру, щоб переглянути фільм, коли він піде на комерційний екран.

Що до інших умов підвищення кваліфікації — ознайомлення з роботою та досягненнями братніх кіноорганізацій та закордону — про це говорити не варто. Певно на думку керівників української кінематографії це річ зайва.

Ми не вважаємо, що матеріальні ресурси Радкіна чи Міжробпом-Фільму давали більше можливостей до таких навчальних відряджень, ніж має ВУФКУ, але коли добра половина робітників цих організацій обізнана з роботою кращих фабрик Союзу й закордону, жодний український кіноробітник цього й не нюхав.

Ще кілька слів мусимо сказати про кіношколу. На жаль, ще й до сьогодні українська кінематографія не має жодного робітника, що зміг би провадити лекції з питань кінематографічної теорії. Колишній кінофакультет Теа-Технікуму так само, як і ліквідований нині екранний відділ Одеського ДТК не були забезпечені викладачами теорії кіна, тому знання студентів не відповідають найменшим вимогам до сучасного кіноробітника в галузі художній. Ми переконані в тому, що більшість абітурієнтів цих шкіл не перечитало навіть тої мізерної кількости книжок з галузі кіна, що вийшла на території Союзу, а керівні органи української кінематографії, що знають все це так само добре, як і ми (а коли не знають, то це дуже прикро), — дуже необережно підходять до вимог цієї нібито освіченої, озброєної до зубів групи кіномолодняка, що до речі на 90% не знайомі з українським культурним процесом, а в деяких випадках просто ворожі цьому процесові. Ми не згадуємо про тих, що закінчили технічний відділ, зрозуміло тому, що він був забезпечений відповідним складом викладачів, але й кіноробітник технік не може працювати в кіні без основ з загальної культури.

Тепер екранний відділ зліквідований. Інститут асистентури не відповідає назві своїй, бо ніхто їхньою роботою не керує, не перевіряє її, бо в більшості вони цієї роботи в тому плані, як треба цього, й не мають і невідомо в який спосіб будуть поповнюватись лави художніх робітників української кінематографії надалі. Коли б ВУФКУ про це думало пора вже щось зробити, бо інститут цей є, а толку чортма. Ходять люди, щось роблять і самі не знають, що й як їм робити, й ніхто не знає, і виходить — Мішка, вєрті — Мішка й вєртіт, а як, куди й навіщо — не знає ніхто. Багато публіки вештається по кінофабриці, але вештається без діла. Мухи дохнуть од скуки і нидіння на фабриці. Підіть, подивіться, і переконаєтесь.

Ми ще хочемо сказати кілька слів про сценарну справу нашої кінематографії. Мусимо констатувати, що справа ця в катастрофічному стані. Не зважаючи на тематичний план, ВУФКУ бракує сценаріїв з робітничою тематикою. Але і всі ті фільми, що вийшли або мали вийти в прокат, з тематичного боку не можуть задовольнити ні в якій мірі вимоги сучасного глядача, не кажучи вже про формальну їхню якість. Сценарна майстерня київської кінофабрики і редакторат, організували сценарну справу так, що ця організація лише погіршує справу. Ніякої систематичної роботи над обробкою сирового сценарного матеріалу на фабриці не провадиться. Вся справа полягає в неперіодичних засіданнях худвідділу, що або ухвалює сценарний матеріал або відкидає його. Коли ж пропонуються поправки, то вони такі сумбурні і часто заперечливі, що виправлений за ними сценарій не стає кращим. Така «колективна творчість» лише відштовхує від фабрики ті сили, що могли б працювати при іншій постановці цієї справи. Потім звичайно ніякими конкурсами не заманиш людей і не врятуєш становища. Коли письменник пише роман або оповідання на свій риск і страх, то все ж таки він має певність, що його річ не пропаде, коли ж він пише сценарій на замовлення фабрики, він зустріне обов'язково сухий офіційний підхід і байдужість і ніякої допомоги або поради, хоча кожний сценарій вимагає над собою роботи всього художнього фабричного персоналу.

Сценарна справа вимагає кардинальних змін та серйозної уваги щодо організації її, хоча б і з тими силами, що є на фабриці. Треба запровадить в роботу певну систему і певний метод, що їх дуже бракує.

В цій статті ми навмисно обмежуємось загальним аналізом, не зупиняючись на конкретних фактах. Ми їх подамо тоді, коли ВУФКУ почне огризатись у пресі, не бажаючи серйозно замислитись над питаннями, що ми їх поставили. А дирекції київської фабрики, ми радили б у першу чергу проревізувати систему своєї роботи, бо київська фабрика на багато відсотків зменшує якість всієї роботи ВУФКУ.

Підсумуємо тепер, що ми маємо в українській кінематографії:

1) «Звенигору» — при чому «Звенигора» є «Звенигора».

2) «Арсенал» — при чому «Арсенал» є «Арсенал».

«Київський Голівуд» — побудовано не на тому ґрунті, де слід було б будувати.

Немає достатньої уваги до справ української кінематографії, особливо ж до перевірки переведення в життя постанов ЦКК РСІ й Партнаради в справах кіна.

Що ми матимемо на ближчий час?

Знову «Звенигору», «Арсенал» і «Землю».

І Голівуд, з якого, до речі, й Довженко збирається тікати, бо і його там заадміністрували наказами і він душиться в такій некультурній атмосфері.

І невиявлене обличчя української кінематографії.

І що ми матимемо надалі, коли справа стоятиме так, як вона стоїть тепер.

— Невиконання української кінематографічної п'ятирічки.

І завантажений фільмовим браком до верхніх мостків великий павільйон горе — Голівуду.

Що ми повинні мати.

1) Оновлений і зміцнений сильними культурними партійними робітниками керівний склад виробництва, головне, Художніх Відділів.

2) Оновлений і перетрушений, під кутом соціально-культурного суворого одбору, склад художнього цеху (режисери, помрежи, асистенти).

3) Науково-дослідчий інститут української кінематографії для підвищення кваліфікації робітників і розробки питань теорії кіно.

4) Виробничі одиниці, що не лише випускають потрібну нам продукцію, але й виховують на протязі всієї роботи культурних радянських кінематографістів — носіїв і втілювачів ідей нашої доби.

І все це повинні ми мати в найближчий термін, бо стан київської кінофабрики надто загрозливий.

Авангард. 1930. № а. Січень. С. 61–67.

ПРОТОКОЛ ЗАСІДАННЯ ВУСКК (НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ) В СПРАВАХ КІНО

10/XII 1929 р., доп. т. Бучма.

Б. Бучма товариші, я вперше за ввесь час мого перебування членом вускк сьогодні, користуючись із свого перебування в Харкові, потрапив на загальні збори нашої спілки і зовсім не підготований до доповіді, я хочу поділитися тими думками, що виникли в мене в процесі моєї роботи на виробництві на 1-й Одеській держкінофабриці за час 1927/29 р.

Товариші, коли вщухла громадянська війна, коли революційні сили було повернено на внутрішнє будівництво, народилася на Ханжонково-ермолінських уламках українська кінематографія, це було дев'ять років тому, всі розуміли тоді, яким великим чинником культурного зросту може бути кіно, народжується організація — всеукраїнське фото-кіно-управління — ВУФКУ, вливаються нові сили — професійні, громадські, партійні, організація працює, швидко йде зростання технічної бази кіно, Одеська кіно-фабрика — п'ять павільйонів, режисерські кімнати, апаратура, бутафорія, Київська фабрика, «український голівуд» — механізована, машинізована, словом, гордість усього союзу.

Технічна база кіно йде в темпі всього народнього господарства, і що ж ми маємо?

Дванадцять років жовтня це не лише термін, це є термін плюс індустріалізація, електрифікація, культурна революція, колективізація, реконструкція сільського господарства, соцзмагання й соцбудівництво. нечуванні: розмах, напруження й досягнення,

А що ж ми бачимо в кіно?

Дев'ять років української кінематографії, кінець-кінцем, це термін плюс — відірваність від робітничо-селянських мас, від темпів нашого будівництва, плюс міщанство, дилетантизм, халтура, некультурність і т. д. плюс компрометація відомої ленінської формули про кіно, одним словом, повний занепад з перспективою неминучої катастрофи.

Але мало того, окрім низької культурно-революційної цінности продукції ВУФКУ — воно спинилося перед фактом катастрофічного браку сценаріїв навіть і для такої продукції. Останнє, між іншим, скажу в дужках, керівники ВУФКУ наївно вважають за «причину всех зол», отже й б'ють на сполох в такий спосіб: «три тисячі карбованців нагороди тому, хто врятує укркіно — напише доброго сценарія». Так треба розуміти оголошений ВУФКУ конкурс на кіно-сценарії.

Але, не в цьому річ, шановні товариші, не тут собаку зарито, сценарна «криза» це є лише епізод на фоні кризи ВУФКУ.

Я попереджаю, що я абсолютно не маю наміру тут, сьогодні, займатися критикою ВУФКУ, я хочу лише проаналізувати основні моменти занепаду і разом з вами найти вихід. ми, організація, з певною відповідальністю перед суспільством, не маємо права байдуже поставитись до катастрофи, що насувається.

Отже, що призвело укркіно до культурного й ідеологічно-художнього занепаду?

Величезна помилка, — це переведення правління ВУФКУ до Києва, що відірвало його від темпів нашого розвитку, від авангарду культурної революції, від політичного центру — столиці україни. Молоде кіно-мистецтво потребувало на кадри, на людський матеріял провінція з чималою кількістю клясово несвідомих, а іноді й ворожих елементів не могла дати відповідної кількости свідомого активу, це спричинилося до того, щодо укркіна пролізла чимала кількість непевного соціяльного елементу, реакційного, який, зрозуміло, підфарбовувався під марксистський колір, у керівничих художньо-ідеологічних органах посідали посади троцькисти. Праві і «ліві» уклоністи. через брак людей низові парторгани не могли заповнити відповідні посади свідомим активом, отже правління ВУФКУ підпадало клясово несвідомому, інколи ворожому впливу, з другого боку відбивався шкідливий вплив клясових прошарків, що виступали в ролі «спеців» і т. д. От чому щодо ідеології справа на кіно-фронті далеко гірша, ніж на інших фронтах культури — літератури, тощо, от чому занепад укркіно не можна віднести на карб. сценарної кризи, ми знаємо з вами, товаришу що ідеологічно витримані, художньо прекрасні сценарії реалізовані на наших кіно-виробництвах в картини — ідеологічно-художньо-неписьменні, часто шкідливі, і це, є час самої завзятої клясової боротьби, в час, коли кінематографія повинна бути авангардом культурного процесу, обумовленого добою реконструкції.

Товариші! Ми мусимо тут констатувати — наша радянська кінематографія не йде в ногу з загальним темпом індустріялізації та будівництва, наша радянська кінематографія відірвана від робітничо-селянських мас у їхній боротьбі з клясовим ворогом, у боротьбі з міщанством за новий побут, нову людину, от причини занепаду, катастрофічного стану, а не сценарна криза, як думає дехто з керівників ВУФКУ.

Ми тепер уже технічно озброєні, перший етап створення індустріяльної бази кіно можна вважати за закінчений, отже, час змінити крок у кіномистецькій роботі, треба зв'язатися з темпом загального процесу будівництва, для цього потрібна ґрунтовна реконструкція всієї кіно-справи.

Правління ВУФКУ перевести до харкова, знищити міжвідомчу тяганину із сценаріями (Харків — Київ — Одеса).

Ніяких поїздок з картинами (за тим же маршрутом), сума видатків на це дорівнює вартості декількох експедицій.

Далі, збудувати в харкові невеличку виробничу базу на три режисерські групи, для цього можна використати якусь церкву або синагогу, групи треба скласти з кращих культурних клясово свідомих мистецьких сил.

Перевести в Харків і довести до життя кінотехнікум, який маринується, пожираючи кошти на периферії.

Заснувати при виробничій базі і кіно-технікумі науково-дослідчий кіно-кабінет, який повинен з часом лягти в основу кіно-інституту.

Всю кіно-роботу віддати під суворий контроль громадських, радянських та партійних органів.

Тільки цими засобами, я гадаю, можна перебороти кризу укркіно й перейти в другий етап його розвитку, включившись в загальну систему соцбудівництва.

Дан Сотник перед ВУФКУ треба поставити руба питання про кадри, не кіно-кадри, а про кадри живі, людські, ВУФКУ має в одесі кінотехнікум, що мусить постачати для нього нові кадри кіноробітників. Чи може кінотехнікум у свому сучасному стані виконати поставлені перед ним завдання? Ні! Педагогічний склад технікуму ні в якому разі не відповідає тим вимогам, що ставляться до нього не лише сучасним технічним станом кінематографії, а навіть і студентами, я не маю змоги зупинитися довго на цих питаннях через обмежений час, а тому не можу подати точної аналізи сучасного стану кінотехнікуму, але ясно одно: справа з підготовкою кіно молодняка перебуває зараз в не менш загрозливому стані, ніж уся укркінематографія. Одна з головних причин цього це засилля «спеців» та брак культурних педагогічних кадрів — що випливає взагалі з браку культурних класово свідомих сил в провінції.

Ще, здається, два роки тому нами було порушено питання про організацію науково-дослідчої роботи в ВУФКУ. Про це свого часу провадилися переговори навіть з небіжчиком Леонідом Скрипником, це саме питання було порушено на з'їзді ВУФКУ. Зле до сьогодні ця справа висить у повітрі, з організація науково-дослідчої роботи, можливо, багато допомогла б ВУФКУ у розв'язанні тієї кризи, яку ми зараз спостерігаємо, крім цього, у минулому році ми порушували питання перед ВУФКУ про організацію нами в харкові експериментальної роботи, що мала б стати у допомогу ВУФКУ і просили дати нам кінодіймальний апарат, ця справа й досі висить у повітрі.

Праві кола письменників, після розгрому ВАПЛІТЕ[341], знайшли собі притулок у ВУФКУ; звідти проводять свою ворожу пролетаріясові роботу, а коли революційні пролетарські організації пропонували свої послуги — то в ліпшому випадкові їм відповідали, що обговорять, а частіше просто не відповідали.

Отже, я цілком підтримую пропозиції висунуті т. Бучмою і додам до них вимогу: 1° переглянути особовий склад художньо-технічного персоналу ВУФКУ (правління й фабрик), 2° приймати нових робітників за рекомендаціями укр. пролетарських мистецьких і громадських організацій, 3° переглянути настановлення і особовий склад кінотехнікуму, 4° організувати науково-дослідчу ляботаторію при кіно-ательє у харкові, 5° допомогти громадським організаціям поставити у себе експериментальну роботу.

С. Войнілович безпорадне становище української кінематографії, що його треба констатувати,— факт надто прикрий, молоде, індустріяльне мистецтво, що несе в собі великі можливості міцної й надзвичайно широкої пропаганди, пасе задніх у культурному будівництві. Спостерігається диспропорція між реальною, а нічною базою мистецтва та мистецьким процесом. кіно з темпом цього процесу органічно не пов'язано, мистецька диференціація, що в нашій літературі вже має деяку історію, в кіно лише накреслюється.

Товариші! Саме в цей бік і треба звернути увагу, пропозиція т. Бучми — влаштувати кіноательє в харкові, є корисна пропозиція. Це кіно-ательє не треба розглядати, як початок перенесення технічної бази кіновиробництва до харкова й створення тут індустріяльного центру кінематографії, ні це кіно-ательє треба розглядати, як фактор мистецької диференціяції. Треба

341. Вільна академія пролетарської літератури (ВАПЛІТЕ) — літературне об'єднання в Україні. Виникла у Харкові, існувала з січня 1926 до 28 січня 1928. Приймаючи офіційні вимоги комуністичної партії, в питаннях літературної політики ВАПЛІТЕ займало незалежну позицію і стояло на засадах творення нової української літератури кваліфікованими митцями, що ставили перед собою вимогу вдосконалення, засвоєння найкращих здобутків західноєвропейської культури. Лідером організації був М. Хвильовий. До складу організації входили: М. Яловий, А. Любченко, О. Досвітній, М. Куліш, М. Йогансен, Г. Епік, П. Тичина, І. Сенченко, О. Слісаренко, П. Панч, М. Бажан, Ю. Яновський, Ю. Смолич, І. Дніпровський, О. Копиленко, П. Шатун та інші. В 1927 — ВАПЛІТЕ видавала журн. «ВАПЛІТЕ». В 1928 — самоліквідувалася. Деякі члени перейшли в орг. «Пролітфронт». В 1933–1934 — багатьох її учасників репресовано. — *Прим. упор.*

виявити напрямкові інтереси, близькість мистецько-літературного центру ці інтереси пожвавить та загострить, кіно-думка зійде з мертвої точки.

Напрямкову боротьбу в кіно треба розцінювати позитивно, треба її стимулювати, це буде необхідний органічний етап, що дасть добрі наслідки, останніми роками виразно накреслюється ліва течія в кіномистецтві — Вертов, Кауфман, Довженко, ця течія дала найкращі фільми ВУФКУ, саме, відштовхуючись від інших виробничих концепцій (Чардинін, Грічер т. п.), тобто шляхом диференціяції. через наявність виразної напрямкової продукції — у зовсім іншому освітленні постають фільми «взагалі радянські», не тільки «специ», але вже й глядач ліпше можуть розбиратися, щодо оцінок фактурних характеристик — смак глядача виховується через мистецьку диференціяцію, він вже буде мати змогу критично ставитись до показу фактів соцбудівництва без «інтересної любовної інтриги, або до фільмів без вродливих жінок, або — навпаки.

Вже час подбати і про теоретичне обгрунтовання кіно-мистецьких напрямків, для цього живе кіно-виробництво повинно зв’язатися з марксистськими теоретичними силами, не тільки фахівцями виробничниками, цих сил треба шукати в харкові, бо мова йде про напрямкову за художніми ознаками роботу, а саме харків і є казан, де кипить напрямкова боротьба, втягнути кіно в ту літературну боротьбу, що тепер точиться — це значить втянугти кіно в темп загального культурного процесу, це значить зробити неможливим створення багатьох «шедеврів» ВУФКУ. Тоді й письменники, що «недооцінюють», на думку керівників ВУФКУ, роботу для кіно, будут дивитися на ВУФКУ не як на нудного дядюшку, для якого можна витратити час, аби позичити грошей, а будуть зацікавлені в ньому так само, як вони зацікавлені в ствердженні своїх напрямкових інтересів в літературі, кіно-напрямки будуть єднатися з літературними напрямками — тоді вже не буде мови про байдужість або зневагу «міцної літератури» до «безпорадного кіно», але для всього цього конче потрібно щоб літературний центр якось безпосередньо був би зв’язаний з кіно-виробництвом, щоб письменники могли б повсякденно втручатися в кіновиробництво, насичувати його ідеями та ближче знайомитися з його технікою. Отже, треба подбати про реальне здійснення пропозиції т. Бучми і не буде помилкою покласти на це кіно-ательє серйозні надії.

Ол. Полторацький коли в літературі і в інших мистецтвах ми мали справу з наслідуванням буржуазних канонів, хоч ці мистецтва й мали певну культурну традицію, а значить і певну кількість митців, що могли по-своєму поставить питання про нові пролетарські літературу, театр, просторове мистецтво, то в кіно не було певних мистецьких норм, а робітники українського, що лише народжувалося, кіна, не могли робити нічого іншого, як безоглядно наслідувати Чардинінські та Гардіновські традиції аж до того, що міщансько-буржуазний закройщик кіно-фільмів Чардинін сам тепер ставить у ВУФКУ, то «За брамою монастиря». То «червонці»,тобто тими руками, що колись керували рухами Вір Холодних, тепер керують рухами червоних козаків, отже, сучасна кінопродукція ВУФКУ в основі вся живиться або Чардиніним або епігонами його традицій. і коли нині ще беруть зразок з буржуазної літератури, то це принаймні була кваліфікована, для свого часу культурна література; буржуазна ж кінематографія по суті ніколи культурною не була, правила за джерело розваги для міщанства, а в наших умовах ця кінематографія намагається за допомогою старих некваліфікованих мистецьких засобів відповідати на нові, незрівняно вищі (мимо того, що соціяльно одмічні) вимоги споживача, от і виходить, що українська кіноорганізація продукує провал за провалом, доходить того становища, коли час, по щирості, закривати крамничку й об’являти себе банкрутом.

Досить пригадати останні речі продукції ВУФКУ. Усі вони страшенно нагадують те, що зазначав Дієго Марія-де-Рівера коли він був у радянському союзі. — «ваші митці, — так сказав він, — чомусь малюють революцію так, ніби вона є приватна справа одної родини: мати за,

батько проти, дочка за, син проти і т. д. Але родинний метод показування соціяльних сил — цей метод є глибоко консервативний і шкідливий в сучасних умовах, — ВУФКУ ж консервує його тому, що воно не має досить культурности, щоб відмовитися від того камерного підходу до всякої справи, що позначав собою дореволюційні Чардинінські і інші кінофільми, отже, коли зараз на київському голівуді місць 25, за браком сценаріїв, працює одна або дві групи, то я не вважаю за розв'язання катастрофічного стану той випадок, коли ВУФКУ матиме масу сценаріїв такого типу, справа не в кількості — краще одна ніж сто.

Справа, звичайно не в тих кількох шедеврах, що їх дають О. Довженко, Д. Вертов, М. Кауфман, це зовсім не розв'язує питання справа ходить про те, щоб у ВУФКУ сталася революція (культурна), щоб можна було організувати якісь культурні осередки, щоб ту революцію спочатку підготувати лабораторним шляхом, а потім і зробити б її. Отже я цілком за організацію дослідного кіно-кабінета, що зможе науково проробити питання кіномистецтва, вивчити закони кіна і поставити по науковому контроль над кіновиробництвом. крім того я ще за засіювання кіно-ательє в Харков! — Цьому центрі пролетарської української культури, бо вважаю, що поганеньке ательє тут важливіше, ніж голівуд в місті-центрі українського міщанства.

Є. Дроб'язко т. Бучма каже, що треба рятувати українське радянське кіно від неминучої, як сам він каже, загибелі тим, щоб перевести знову ВУФКУ до Харкова, під нагляд радянської активної суспільности, до центру індустріяльних темпів і настроїв, вирвавши українське кіно з київського болота, пригадую криловське: «друзья, как ни садитесь»…

Криза глибша й триваліша, і цією зміною будиночка на шевченківському бульварі в києві на якийсь інший, чи то на сумській, чи десь на іншій харківській вулиці — горю не допоможеш.

Треба підійти до цієї справи радикальніше. справа ходить про те, щоб розламати художню монополію, щоб перетрусити залежалий апарат (і декого, може, й витрусити звідти), щоб оновити цілу кіно-справу свіжи ми струмками з робітничих мас, не псуючи їх усякими Чардинінським і к° мотлохом справа ходить проте, щоб піднести ролю й значення ТДРК[342], активну участь його в кіновиробництві і знову таки про те, щоб на підприємствах позакладати кіногуртки і виховувати через них молоду зміну, робітничу зміну справа ходить про те, щоб зламати ці «фахівцеві» мури, якими відгороджується українська радянська кінематографія (=ВУФКУ) від активного втручання в її становище з боку широких мас робітничо-селянського споживача одно з двох: або так оновити всю роботу ВУФКУ, щоб ніхто з масових споживачів у радсоюзі не міг казати такого, як тепер щоразу чуєш перед афішею або входом до кіна: «а ВУФКУ! Ну, це не цікаво й недобре зроблено», щоб зняти з української радянської кінематографічної організації репутацію найгіршої (проти її можливостей) на ввесь союз, — або зробити так, щоб не доводилося ставити поміж українським радянським кіно та ВУФКУ знаку рівнання.

В. Ковалевський т. Дроб'язко, що переїзд з будинку на шевченківському бульварі до будинку на сумській ні до чого не спричиниться, сама харківська атмосфера уже набагато поліпшить справу, бо не треба забувати, що київ правив колись (а Одеса й тепер править) за пляцдарм досить жвавої приватної торговлі, тобто осередки вуфківської діяльности розташовані поруч величезних резервуарів анти-радянських настроїв, там громадскість захоплена безпосередньою боротьбою з клясовим ворогом і не враховує всієї ваги свого впливу на кіновиробництво, до того

---

342. ТДРК (Товариство друзів радянської кінематографії), рад. масове добровільне т-во. Орг. 20 серпня 1925 р. по ініціативи Асоціації революц. кінематографії (АРК) і Головполітосвіт Наркомосу РРФСР. З квітня 1926 р. на пленумі Ради товариства головою правління був обраний Ф. Дзержинський. В роботі ТДРК брали участь Дзига Вертов, В. Киршон, В. Туркін та ін. ТДРК провело велику роботу в допомогу кінофікації країни, особливо села, створило кіногуртки на фабриках і заводах, розвернуло кіноаматорський рух, організувало роботу в учб. закладах і при к/т. З 1929 — ТДРК стало іменуватися Т-вом друзів рад. кінематографії та фотографії (ТДРКФ). У 1934 — припинило існування. — *Прим. упор.*

ж, вірно відзначив тов. Бучма, що харків найіндустріялізованіше нами місто, тому самий його темп буде корисний тим, для кого з київського «далека» індустріялізація дорівнює екзотиці.

А. Санович тут товариші говорили про потрібність громадського контролю над укркінематографією. це, звичайно, так, але, на жаль, наша кінематографія робить установку на безконтрольність, на музичну стихію.

Наше кіно боїться реального матеріялу. Воно показує не харків, київ, одесу, а місто «взагалі», Дніпрельстан в «Одинадцятому» було пошкоджено гігантським робітником (символ). А про реальний дніпрельстан наше кіно не знає нічого, не знає про колгоспи, машиново-тракторні станції, роботу міськрад і революцію в вищій школі, і я боюсь, що Каплерова «студентка» теж покаже нам студентів «взагалі». А вони бувають різні.

Чому я говорив про музичну стихію? Наше кіно тонізує, а не агітує, наше кіно є мистецтво не індустріяльне, а «високе», його треба поставити на «чорну» роботу. Зараз у тематичному пляні ВУФКУ з'явились фільми «на замовлення», і от до них ми маємо придивлятись якнайуважніше. стежити, щоб роботу над культурними фільмами доручалось не халтурникам, а людям, озброєним сучасною кіно-культурою.

М. Скуба криза в укр. кінематографії залежить не тільки від того, що директиви партії губляться на довгому шляху від центрів до кінофабрик (аджеж інші директиви партії не губляться), отже, тут є ще якісь причини, поперше, тут винний сам апарат (адміністративний і мистецький) самих кіно-фабрик.

На кіно більшість режисерів, артистів і сценаристів ще й досі дивляться покищо, як на дійну корову, — тут таке становище, яке було декілька років тому із споживчою й кредитовою кооперацією, гасло — «вчитись торгувати» — розуміли не так, як треба, торгували для того, щоб торгувати, забуваючи, що кооперативна торгівля аж ніяк не самоціль, а засіб до соціялістичного розподілу й нагромадження коштів, щоб піднести добробут мас. в кіно було гасло: — виробляти фільми, заробляти на фільмах, і забували про найголовніше. Про ідеологічно-політичні завдання кіно.

Громадськість в першу чергу звертає увагу на економічні справи.—справами мистецтва широких мас одразу не зацікавиш. мистецтво — після хліба, крім цього культурна революція почала широко розгортатись пізніше. отже не дивно, коли хвиля зацікавлености мас кіном теж спізнилась щодо першої причини кризи — якости адміністративно-мистецького апарату кіно-фабрик, я скажу, таке: треба не галасувати, що у нас сценарна криза, яка спричинилась, до загальної кризи, а в той час, як дбати про створення нових кадрів сценаристів, треба почистити ті сценарні майстерні, що є. На київській кіно-фабриці є сценаристи-письменники дуже попутницького характеру, ясно, що ті сценаристи-літератори, що частенько схиблюють в літературних творах, в сценаріях не виправляються й замість актуальних проблем подаватимуть у сценаріях ті ж самі проблеми розварених інтелігентів і т. д., що й в своїх літературних творах навіть коли припустити, що дилетанти самі не писатимуть сценарії, а лише редагуватимуть їх — то вийде ще гірше, сама присутність їх в редакційних відділах створює таку обстанову, що відштовхує інших письменників від кіно, взагалі ж кращі сили пролетарської літератури зосереджено в Харкові, й територіяльна відірваність також не сприяє щільно зв'язатись з кіновиробництвом, бідність на авторські й режисерські сили на україні також негативно впливає на кіно, коли взяти на увагу те, що кращі ці сили також у столиці, все це змушує зробити ті висновки, що: 1° — треба почистити кадри сценаристів редвідділи кіно-фабрик і розчистити дорогу для пролетарських письменників, що хочуть допомоги сценарній справі. 2° — почистити режисерський склад кіно-фабрик і збільшити над ними контроль безпосередньо в процесі виробництва фільмів.

3° — не рахуватися з «геніями», взяти курс (на ділі, а не в резолюціях тільки) на молодь, на Кіно-робмол, допомагаючи цьому всіма засобами. 4° — зважаючи на відстань кіно-фабрик від центру, одірваність, відставання від темпу нашого будівництва й культурного життя столиці впливає на кінематографію, а також на те, що в Харкові зосереджено всі політичні, літературні, мистецькі й мистецького контролю центри — виникає потреба збудувати в Харкові хоча б невелике кіно-ательє.

І. Маловічко що ж робити? Робити є що.

Треба забути за повнометражний художній фільм, ось вам приклад: конкурс на сценарії, тематику проставлено, вільна тема також є — комедійна, але обов'язково повнометражна, на 1 500 метрів — смішного не вистачить, в літературі є: романи, повісті, оповідання, фейлетони, памфлети, шаржі, в кіно — 1 500 метрів. Треба ВУФКУ, особливо його художньому апаратові не міряти вже на метри і сценарного матеріялу і плівку, дайте на 200 метрів кіно-шарж, кіно: фейлетон, але найбільш для сучасности відповідає жанр кіно-памфлету, навіть шаржованого кіно-памфлету, навіть мультиплікаційного, щоб вийти з кута, в який уже майже зайдено — треба відштовхуватись від шабльону — це пародійний фільм, у літературі так і робиться, це та ж сама деструкція, що набрала в зв'язку з часом зовсім інших форм, ніж ті, що колись були, але це справа окремої кінорозвідки. Шляхи є. Робити є що. Кіно-памфлет замість комедію, при вдалій розробці памфлет є найактивніший, найбільш політичний жанр (треба вміти і знати з чого сміятися, бо сміятися треба), та ще додати до нього елементи шаржу, детективу, пародії, з усім, що говорили товариші до мене — згоден цілком і на всі 100%, але поменше критики, як такої, а більше творчої думки, бо справа української радянської кінематографії є не тільки справа ВУФКУ, але і наша, сказати все докладно немає часу, я скінчив.

Ол. Чи товариші! Вітаючи пропозицію т. Бучми, я хочу додати таке: всім добре відомі темпи роботи ВУФКУ. зі слів т. Бучми ми знаємо, що, наприклад, сценарій фільму «За стіною» був написаний 1925 року, поставлено його 1927 року, на екрани він вийшов 1923 р., тобто тоді, коли він утратив все своє значіння, цю повільну обломівську ходу треба знищити і не допустити потрапити справу з влаштуванням кіно-ательє в харкові в цей темп, треба зробити атаку в лоб на віповідні органи, щоб цей проект здійснити якнайшвидше.

Гр. Вокар кіно — це мистецтво. отже, як інші галузі мистецтва мусить на сьогодні або відогравати певну ролю в створенні пролетарської культури, або вмерти, як умирають на наших очах інші мистецтва, що не можуть стати за корисні нашій добі, розвиток кожної галузі мистецтва залежить від оточення, з якого воно може брати життєві соки, ці соки треба реалізувати не може бути мистецтва без творців і керівників, що посувають його ріст, розуміючи, що саме треба для цього, так само не може бути творців мистецтва, коли його не висуває доба, кіно — наймолодше з усіх мистецтв. кілька десятків років тому ні в кого навіть з геніяльних людей не було уяви про можливість існування кіна. наука й техніка (культура доби) породили його, знайшлись люди, що почали його виховувати, а через нього виховувати й суспільство, за не довгий час свого існування кіно зробило величезні успіхи, як культура-техніка й надзвимо мало, як культура-ідеологія, одверто кажучи, наша кіно-культура, взагалі, дуже бідна, тут незаймана цілина, яка вимагає кваліфікованих сил, що змогли б цю цілину розорати, чи є ці сили? Чи має наше кіно перспективу в свойому розвитку? На перше питання можна відповісти, що сили, коли їх на сьогодні може ще й не досить, все таки в нас є. Що ж до перспектив, то саме в нас, в країні пролетарської культури кіно має, певна річ, більші перспективи ніж воно має в країнах буржуазних, ми маємо своїх артистів, режисерів, сценаристів наша кіно-техніка може й не дуже вже відстає від буржуазної, тут залишається нам не доганяти капіталістичні країни, а перегнати,

справді, такі картини, як «Потьомкин», «Арсенал», «Звенигора», «Людина з кіно-апаратом» безперечно можуть конкурувати з усякими «Вар'єте»[343], «Симфоніями великого міста» і т. д., і т. д. Що ж до ідеології, то буржуазне кіно може тут тільки позаздрити, порожнеча задхлість буржуазного кіна не може нас ні в будь-якій мірі не тільки не задовольнити, але навпаки — воно відштовхує від себе нашого глядача, і лише невеличка купка нашого міщанства може ще з насолодою смакувати різні «моралі», що в агонії видушує з себе ситий буржуа, за браком часу, тут не можу спинитися на аналізі сучасної буржуазної кіно-ідеології, але немає жадних сумнівів, що в цьому розумінні буржуазне кіно не має не тільки свого «завтра», а навіть «сьогодні», зовсім не те ми маємо в нашому кіні. Навіть пересічний кіно-глядач досить уже в цьому пересвідчився, і нам нічого побоюватись перед фантастичною загрозою кризи кіна в цілому, як це часом доводиться чути і на з'їздах, на конференціях кіно-робітників, загроза не в цьому, вона в тому, що нам бракує людей, які могли б керувати процесом кінокультури. І саме на цьому нам треба зосередити свою увагу, відсутність керування цим процесом відчувається в нас дуже гостро, тому з'являються такі картини, як «Тобі дарую»[344], «5 наречених»[345]… Кволість процесу розвитку кінематографії примушує нас терміново розв'язати всі питання, зв'язані з цим процесом, треба проаналізувати стан речей, мобілізувати суспільну думку й внести конкретні пропозиції до питання про шляхи нашої кінематографії, я гадаю, що пропозиції т. Бучми безперечно на сьогодні є мінімальні й потрібні для того, щоб зробити перелом в українській кінематографії.

Мих. Семенко[346] ще влітку цього року ми розмовляли з т. Бучмою на теми, що він їх висунув у цій своїй доповіді, доводилося нам і ширити в розмовах з культурними діячами ці думки організаційної реконструкції ВУФКУ роботи, я гадаю, що нас у цьому підтримало б зараз багато людей з культурного активу не тільки Харкова, а й Києва, і Одеси.

ВУФКУ, хоч воно й не є укр. кінематографія, проте на сьогоднішній день може бути або гальмом укркіно, або його другом.

Ми бачимо, що кіновиробництво наше протягом кількох років розвивається як музейна справа: воно збільшується в своїх експонатах, але здебільшого ці експонати давно минулих епох, коли порівняти продукцію художніх фільмів з темпами наших днів, ВУФКУ втратило темп і з'їхало з пульсу їхнього життя, і очевидною мусить бути причина цього: одірваність кіновиробництва від центру цього життя, важлива ця справа? Важлива, отже негайний переїзд правління ВУФКУ до Харкова теж важлива справа, не треба розглядати цей переїзд тільки механічно, як це роблять тут деякі товариші, харків апробує готову продукцію і таким чином не бере участи в кінобудівництві. Це й позначається на тому, що кіно у нас не в авангарді культурного процесу, а в хвості його, для того, щоб виправдати чи знайти якесь обгрунтовання дійсному стану речей робітники ВУФКУ вигадують всякі кризи, от зараз маємо — кризу сценарну.

Справді, фабрики зовсім не мають сценаріїв, а ВУФКУ жде, поки напишуть ці сценарії, і фабрики ждуть разом з ВУФКУ, з чи може ждати українське радянське кіно?

Не може, воно мусить дошукуватись причини цього стану речей, треба подивитися в корінь речей, тоді можна буде обійти чи зліквідувати всякі кризи.

---

343. «Вар'єте» (Varieté Jealousy, 1926, реж. Е. Дюпон). — *Прим. упор.*

344. «Тобі дарую» (1930, реж. В. Радиш). — *Прим. упор.*

345. «П'ять наречених» (1929, реж. О. Соловйов). — *Прим. упор.*

346. *Михайль Семенко (справжнє ім'я — Михайло Васильович)* (1892–1937) — український поет, ітературний критик, публіцист, основоположник і теоретик українського футуризму. В 1920-х рр. очолював сценарний відділ ВУФКУ. Був репресований. — *Прим. упор.*

На мою думку, ніяких криз немає, є криза росту, поперше, і є криза жанрів, і в тому й другому треба знайти вірний шлях, щоб не загнати ці нестрашні кризи в тупики, куди власно й прямує зараз укр. кіно.

Криза росту вимагає кинути шкідливу думку про літераторів, які начебто мають врятувати кіно своїми з необхідности халтурними «художніми» сценаріями для «художніх» фільмів, цей небезпечний шлях ВУФКУ заводить в залежність нашого кіно від сучасної літератури, яка в сучасному свому стані сама не стоїть на потрібному якісному ґрунті, і, можливо, й сама література переживає в своїх межах кризу жанрів, кінематографію мусять врятувати кінематографісти, а допомогать можуть не тільки літератори, а й металісти.

Криза жанрів вимагає перегляду самого поняття кінофільм і ревізії всіх тих деформацій кіно-жанрів, що є наявні на сьогоднішній день, ми побачимо, що так зв. «художній фільм», як жанр, переживає кризу, а це значить, що коли ВУФКУ буде очікувати сценаріїв для таких художніх фільмів, то тоді буде просто криза ВУФКУ і його керівників, щоб запобігти цій кризі — треба поширити інші жанри кіно, які зараз просто гуркотять у двері і яких просто вимагає наша велика доба реконструкції — наукові фільми, культурфільми. Із цих жанрів можуть народитися ще такі жанри, що про всякі кризи ми б уже давно забули, а коли б ми помилися принципово щодо ролі художнього фільму — то за два-три роки диктатури факто-фільмів може й криза художнього фільма скінчиться, і він знову набере прав громадянства.

Для того, щоб стежити за цими кризами людей і жанрів — треба бути в темпі і центрі нашого життя, з усіма навіть механічними заходами: поширення дослідницької роботи в хрк, перенесення правління ВУФКУ під харківські протяги, організація кіновиробництва в харкові, — тоді будуть кадри, будуть люди, і тоді не треба буде чіплятися за фалди О. Довженка, Д. Вертова, М. Кауфмана, безконкурентних рятівників ВУФКУ. Але ж і їм, і багатьом іншим потрібна кипуча атмосфера боротьби й відстоювання своїх позицій, продиктованих темпом і змістом доби і ролею кіно в загальному процесі культури за п'ятирічки.

Резолюція[347] сучасне українське кіно, відстаючи від темпу соціялістичного будівництва й не справляючись з завданнями, що стоять перед мистецтвом в момент напруженої клясової боротьби та форсованого будівництва соціялізму, перебуває в стані деградації, замість того, щоб бути в авангарді сучасних процесів, кіно плентається в хвості цих процесів і не може виконувати через це тієї ролі, що йому належить за відомим леніновим формулюванням, кіно опинилось в такому стані через свою одірваність від центру політичної, громадської й мистецької думки, що концентрується в столиці нашої республіки.

Перебування бази кіновиробництва в Києві та Одесі ізолює кіно, як активну й найважливішу ділянку культурного фронту, кіновиробництво та правління ВУФКУ стоять віддалік від пролетарських процесів, поза центром нашого політичного, громадської й мистецького життя, а це позначається зниженням ідеологічної й мистецької вартости продукції ВУФКУ за останні роки.

ВУСКК для того, щоб наблизити українську кінематографію до ролі ініціятора культурних зворушень відповідних нашій реконструктивній добі, вважає за потрібне поставити на обговорення широкого пролетарського суспільства справу про створення в Харкові виробничого осередку кінематографії в фермі кіно-ательє, ВУСКК гадає, що в процесі своєї виробничої діяльности такий осередок повинен стояти в центрі політичних і мистецьких завдань, в цьому ательє слід зібрати найкращих і найдозріліших політично, творців пролетарської кінематографії, які б могли виконати поставлені завдання.

347. Цю резолюцію було надруковано 12 грудня 1929 року в газеті «Вісті».

Поза цим, збори вважають за конче потрібне, щоб правління ВУФКУ негайно переїхало до Харкова, це дасть змогу поставити роботу ВУФКУ під широку контролю партійних, професійних, громадських та мистецьких органів та організацій ув'язати українську кінематографію з загальним культурним процесом і відповідним темпом доби реконструкції.

Вважаючи на актуальність піднесених ВУСКК питань, — надіслати протокол зборів до дружніх мистецько-громадських організацій, (ТДРК, ВУСПП[348], Молодняк, Спілка письм. Зах. України), щоб вияснити їхні позиції в цьому, так само збори постановили надіслати всі матеріяли до ЦК КП(б)У, НКО УСРР, Культвідділу ВУРПС'у, ЦК ЛКСМУ та Правління ВУФКУ.

Нова генерація. 1930. № 1. [Січень]. С. 57–64.

Ю. Смотрич

ПРО «УКРАЇНСЬКИЙ ФІЛЬМ»

Цікаву статтю Б. Антоненка-Давидовича про «український» фільм знаходимо в «Життю і Революції». Переповідаємої і тут у скороченню, випускаючи патріотично-совітську лірику (автор є совітський патріот), тримаючися лиш фактів, вартих уваги, а незнаних тутешньому читачеві. Насамперед автор стверджує, що в Европі є ще зовсім небагато Колюмбів, що знайшли вже для себе українську Америку. «Заразом треба признатись, що й наші радянські виставки за кордоном до с і мало дбали, щоб своїми експонатами й відповідним розташуванням їх по відділах окремих Радянських Республик спримти цьому знайденню. Отже в уяві німецького, французького, англійського робітника стоїть на Сході Европи оновлений орґанізм — Росія, а не Радянський Союз з РСФРР, БСРР, УСРР тощо. І не з пісні української, що пролунав раз на десять років по великих європейських містах, ні навіть з літератури української, що в перекладі, сподіваємось, потрапить колись на широкий європейський і світовий ринок, дізнається закордонний робітник і селянин про нашу Україну, а тільки в кіна. Кінофільм, що легко переходить державні межі, що влізає в найглибші шпарини людности, — він промовлятиме їм за нас, за наше сьогоднішнє. Він є найкращий лектор і найспритніший інформатор за нашу виборену в тяжких і тривалих змаганнях таку прекрасну й таку химерну (романтика!...) Україну». Хоч «радянський торговельний апарат закордоном... пускає вуфкінські фільми на чузоземному ринку під маркою російської продукції «Совкіно» (приміром, фільм «Два дні», тощо)...

Але кінематографія є мистецтво. Можна, здається, не доводити, що кожне мистецтво в якійсь країні неминуче мусить мати своєю формою всі притаманні національні ознаки даної країни. Розуміється, маємо на увазі справжнє, органічне мистецтво (щодо нього зараховуємо й кінематографію), а не сурогат, який, не маючи певного мистецького обличчя, не має в той-же час і обличчя національного. Досі справжнє мистецтво виростало тільки на конкретній національній базі й, певно, ще довго виростатиме так, поки взагалі існують на нашій планеті нації й національні особливості.

---

348. ВУСПП (Всеукраїнська спілка пролетарських письменників) — українська літературна організація, заснована наприкінці 1926 р. із членів літературної організації «Гарт», що не ввійшли після її розпаду до ВАПЛІТЕ, а також зі членів організацій «Плуг», «Жовтень» і пролетарського письменницького молодняку. — *Прим. упор.*

Ми можемо простежити, як світова кінематографія, що більше вона наближалась від своїх перших етапів «живої фотографії» до теперішнього вигляду самостійної мистецької галузі, то більше й більше й набувала національних рис. Покажіть фільми без титрів — і людина, що буває більш-менш часто в кіні, легко, поза сюжетом, відрізніть, де німецький, де американський, де російський фільм… Перейдім до небезпечних дільниць цього цікавого сектору українського радянського мистецтва й спинім нашу увагу на останніх вуфківських фільмах, що мають усі ознаки продукту української кінотворчости. Тим більше, що вони й хронольогічно будуть для ВУФКУ останніми. Отже, насамперед, про «Зливу». Можна булоб обійтись кількома рецензіями в поточній пресі на цей фільм та хіба ще ширшим кінооглядом на сторінках наших грубих журналів, якби тут не ходило за деякі принціпові моменти і якби рецензії, що були в нашій пресі з приводу «Зливи», не були такі розбіжні, й, попри свою розбіжність, на мою думку, всі в більшій чи меншій мірі непоправні.

Історичний фільм ще довго посідатиме в наших українських умовах своє природне місце (розуміються, за правильної тематичної політики ВУФКУ) вже хочби через ту саму українізацію й масовий потяг робітництва до української культури, до українознавства. Не дарма-ж мав такий успіх у Донбасі «Тарас Трясило». Та й наша багатюща історія, хоч як це не дивно, мало ще використана в українському мистецтві. У нас, як ні в якого іншого народу, так мало історичних повістей і романів, у нас мало й художніх п'єс на історичні теми. Я не сумніваюсь, що українську історію використовуватимуть далі не тільки чужоземці, приміром, світова тема «Мазепа», що посіла своє місце майже по всіх європейських літературах, а й наша література, опера, драма й кіно.

Через те можна рішуче заперечити твердження Ф. Лучанського, що в ч. 143 «Пролетарської Правди» пише про «Зливу»: «Якщо аналізувати “Зливу”, то єдине негативне тут — це невдалий вибір теми».

Якраз не у виборі теми біда, а в тому, в яку сюжетову форму втілено цю тему. Ф. Лучанський пише, що «разом із “Зливою” над полями нашої української кінематографії пронісся справжній ураган», та я цього урагану не чув, хіба що тільки незадоволені репліки глядача по наших кінотеатрах та гомін задоволення керівничих кіл ВУФКУ. І те, що повелась офіційна тенденція вважати «Зливу» за досягнення, за гордощі української кінематографії, за зразок, що його мають наслідувати молодші кінопрацівники, змушують мене піднести голос проти «Зливи». Було-б сумно, якби «Зливі» пощастило ввести в блуд наш нечисленний ще український кіно-молодняк.

Але перше про позитивне. Шукання режісера Кавалеридзе, що ними позначена вся майже від першого до останнього кадру ця картина, варті і уваги, і може подекуди й наслідування. Хай «Злива» одгонить театральщиною, хай передано куті меду з естетикою, хай режісерові не скрізь поталанило з монтажем, а надто із спробою синтезувати в кінематографії кілька галузів мистецтва: різьбярство, малярство, дереворит, балет, тощо, але раз ці шукання справляють з екрану на глядача певне емоційне враження, раз вони хвилюють його, значить не марні ці шукання, значить експеримент не обернувся на пшик, а дав певні наслідки, що їх треба зміцняти й заохочувати.

Але перейдімо до ахіллесової п’яти «Зливи», що зводить фактично (прокат, на жаль, це вже довів) і режісерську, і операторську роботу нанівець і що мимоволі нагадує Грибоєдовські слова про «дым отечества», коли слухаєш чи читаєш похвали на адресу «Зливи».

Сюжет. Ф. Лучанський пише: «Коли навіть припустити, що в картині є деяке збочення від історичної правди, коли вважати, що події не зовсім правдиво висвітлено, то не можна

забувати за те, що фільм не документ, не протокол, не архівний матеріял. І зовсім даремно кричать, що в картині нема гайдамаччини».

Хоч «история мидян темна и непонятна», одначе є певні історичні документи, є соціяльна метода, є діялєктика, що можуть пояснити «темное и непонятное», та й щось не чути було досі, щоб висвітлювати «події не зовсім правдиво», або припускати «деяке збочення від історичної правди», вважалось десь за нормальне й, скажімо, пристойне.

Оттут то і є в «Зливі» те, що пройшло «над полями нашої української кінематографії» не ураганом, а димом.

Як-же подає нам Коліївщину Кавалеридзе?

На чорному оксамитовому тлі тяжка праця кріпака-селянина. Жадного дужого протесту, жадної акції, саме поневіряння, пригноблення, так би мовити, соціяльна статика — аж поки враз не починається грізний вибух. Тоді сунуть селянські тичби з косами, косами, косами. Піший кінні. В Гумані крівавий бенкет. Горить Гумань. А тим часом селян уже не пускають через браму до міста козаки (диференціяція!) «Нема правди, нові пани повелись…». І пішли селяни назад, по селах, по хуторах, по шляхах. Виступають з міста й Ґонтівські та Залізнякові козаки. В жупанах, стрункими рядами, весело. І привітно махають білими, тендітними ручками навздогін козакам гуманські шляхтянки й шляхтичі, що чудом уціліли з ласки режісера Кавалеридзе. Шляхта вже вздріла в козаках-гайдамаках своїх оборонців (клясових, розуміється!) і через те ото такі ніжності й сентименти. Ідуть козаки. Лава за лавою. Струнко, бадьоро… — (здається, якщо не зраджує мене память, подвійною експозицією…) — струнко, бадьоро, ряд за рядом, чота за чотою йдуть уенерівські синєжупанники. Одяг — «с иголочки», муштровані, бойові йдуть синєжупанники. Бій! Бій уенєрівців з червоними. Могутній дядько з червоною зіркою, той, що його постать промайнула, здається, крізь літа Коліївщини, зійшовся руч-на-руч з уенерівським козаком. Боротьба не на життя, а на смерть. Могутні, напружені до одчаю рухи. Переміг. Кінець.

Насамперед треба категорично заперечити режісерську інтерпретацію Гайдамаччини у вигляді отої статики, отої безвільної пасивности, що ними режісєр щедро заповнює кадри початку аж до епізоду вибуху повстання. У тому то й річ, що гайдамаччина не була до Коліївщини повстанським антрактом, як це уявляєш собі із «Зливи».

Гайдамаччина — це калейдоскоп рухів, починаючи від Верлана 1734 року, переходячи через сваволля загонів Медведя, Гриви 1735, 1738, 1740 рр., далі розрухи ріжних ватаг 1749 та 1750 рр. на чолі з отаманами Ляшком, Тараном, Сухим, аж до Коліївщини 1768 року.

Та це все, власне, ще дрібні причіпки до «Зливи» й це можна було-б легко подарувати режісерові. Інша річ, коли режісер показує нам здобуту Гумань і починає фантазувати щодо диференціяцій серед гайдамаків і наводити під кінець анальоґію із сучасним. Цілком погодимось із режісером (він-же й автор сценарія), що двірські козаки на Правобережжі, а сам Ґонта й поготів, були упривілейований елемент проти селянських покріпачених мас; згодимось і з тим, що, якби колії перемогли остаточно, себ-то їм пощастило повернути status quo, що було одразу по Хмельниччині, гайдамаччина-б зазнала своєї соціяльної диференціяції десь, певно, так само, як і сама-ж Хмельниччина. Справа кінчилась би диктатурою козацького хутора, замість недавнього шляхецького фільварку, з поступовим накиданням з боку козацької старшини панщизняних обов'язків на околишнє селянство, а то й козацьку сірому.

Та як на те, на біду авторові «Злива», гайдамаччина не встигла… зазнати своєї диференціації. Не будемо згадувати відомої всім історії, як російський Генерал Кречетніков підступом захопив Гонту й Залізняка, поминемо

Генеральський суд над Залізняком та гайдамаками — російськими підданцями, а подивуємося з автора «Злива», що, взявшись показати нам гайдамаччину, спокійнісенько пустив у небуття Кодню.

Режісер сховав від глядача Кодню для того, щоб натомість витягнути із… домовини Івана Ґонту й повести його на соціяльне позорище до спілки з панами.

Ще колись Панько Куліш (чи не під впливом спогадів про тих гайдамаків, що — «не воины, разбойники, воры, отечества позор»?…) писав:

Поки Рось зоветься Россю
Дніпро в море ллється,
поти серце українське
з панським не зживеться…

А авторові «Зливи» конче треба було виставити шляхтичів, щоб вони могли привітати «петлюрівців XVIII віку» (кажу це за анальоґією, що її подано в апотеозі «Зливи»), які виступають з Гумані на чолі з двома тодішніми ніби «Петлюрами» — Ґонтою і Залізняком…

І чому це масовий відвідувач українських кінотеатрів мусить читати про гайдамаччину таку нісенітницю, як, наприклад, оцю, що її подає лібрето ВУФКУ до «Зливи»:

«Але з і смертю Ґонти, та Залізняка їх ніде ї національно-релігійних зворушень не загинули і українське панство витягло їх знову на світло денне вже року 1918-го…»

Які це ідеї «національно-релігійних заворушень» у Залізняка й Ґонти? Що це за ідеї? З яких історичних документів списав їх автор? Та й які можуть бути, взагалі, «національні» ідеї в середині XVIII віку? Адже ми знаємо, що нації формуються остаточно за буржуазного ладу, що це в умовах капіталізму вже з'являються національні рухи й ідеї «національних заворушень». Для чого ці теревені й плутанина, що тільки пантеличимуть малоосвіченого читача?

Чи ви, читачу, уявляєте собі, щоб у Росії, приміром накладом «Совкіно», могло-б з'явитись лібрето до «Капітанської дочки», де було-б написано щось на зразок:

«Емелька Пугачев, известный своими монархично-самодержавными идеями, выдавая себя за императора Петра III, обманул доверие крестьянства и трудовых масс казачества»?.. А це-ж цілком адекватно до нашого лібрета «Зливи»!..

Чи ви, читачу, уявляєте собі, щоб російський кінорежісер, ставлячи картину «Декабристы», обминув би шибениці, де гойдались трупи Каховського, Рилєєва та інших декабристів, а натомість подав би подвійною експозицією армію Генерала Денікіна, де на білих конях між офіцернею не важко помітити на передньому пляні того самого Каховського, Рилєєва, Муравйова-Апостола, Пестеля, але вже в білогвардійській уніформі із золотими погонами?.. Ви уявляєте, який би галас счинився в російській пресі, якби справді могла з'явитись така химерна режісерська рука, що отак «перемонтувала-б» російську історію!

Чому-ж, скажіть будь ласка, в нас можна вільно робити такі, здавалось би, абсурдні речі і чому це некультурне поводження з нашою історією, що психольогічно випливає не з сьогоднішньої Радянської України, а з дореволюційної Малоросії, береться боронити Ф. Лучанський у нашій поточній пресі, наївно арґументуючи, що «фільм не документ, не протокол, не архівний матеріал»?.. На жаль, саме щодо «Зливи» можна сказати, що своїм сюжетом вона лишиться в історії української культури документом нашої малокультурности й провінціялізму.

Дещо подібне, але в меншій мірі треба сказати й за останню картину режісера Стабавого «Експонат із паноптикуму». Здається колізія: «батьки й діти» — вічна. За всіх епох були й будуть свої батьки й свої діти. Мистецтво не раз використовувало цю тему й певно не раз ще буде до неї вертатись. Але ось тему цю перенесено на український ґрунт, на екран, а раз

так — значить її треба неодмінно спаплюжити. Сюжет: член земської управи, тип колишнього «щирого», тікає з уенерівцями закордон, залишаючи тут, на Україні, «на поталу большевикам» дружину й малих сина та дочку. Роки минули: син уже працює на соціалістичному будівництві, дочка — радянська вчителька, зжилась із радами й стара мати. Та ось із якимось чужоземним паноптикумом повернувся на Україну з еміграції і старий батько. «Старий козак, як собака, по вулицях бродить». Українська Академія Наук, будівництво, будівництво і наш рядянізований Дніпро біля кількох подільських димарів. Не подобається те все старому. Чортом дивиться він на Академію, і на будівництво, і на Дніпро. Пішов додому, до дружини. Радість зустрічі. Але старий дізнається від дружини, що «не в батька діти»; це дає йому досить підстав для того, щоб кинутись душити за горло стару (так, так: душити! я зовсім не утрую), мовляв — як же ти, стерво, не вберегла сина, допустила його до зради, до запроданства! І хто зна, чи не порішив би отут свою стару навіжений земець, якби режісер не випустив на екран вчасно сина, що врятував від батька матір і потім відбув із батьком діяльог на тему: «Зрадив, синку?» — «Ні». — «Запродався?» — «Служу»…

Але досить уже й цієї дикої сцени із душенням, щоб спантеличити глядача: що це — трагедія чи Гротеск? Адже старий до неможливого шаржований, адже вся його постать, усі його рухи й міміка — це не жива людина, а досить плаский, занадто утрований шарж. Але-ж д іти, як діти, їх подано живими, реальними людьми, і стара щиро, по-драматичному плаче Гліцериновими сльозами. Що-ж це таке? Отже, виходить, це не Гротеск, а трагедія, «батьки й діти», тільки в українській інтерпретації. І хоч би що там далі не робив старий уенерівець, глядач не вірить уже йому. Режісер не поскупився відразу понавішувати на старого стільки «собак», що за ними просто таки не видно живої людини. Лялька якась. Ось старий вдерся потай уночі до колишнього свого дому, щоб убити зрадника сина. Старий несе для цього сокиру. Але глядач не вірить, що це так; глядач емоційно сприймає цю сокиру, як зроблену не з криці, а з картону. Глядач хотів побачити на екрані справжніх людей з льогічно-психольогічними вчинками, а йому підсунули давно знайоме, остогидне опудало, що лякало колись на городі горобців.

Для чого це утрування, що губить усяку міру, що нівелює художній бік фільму, для чого ця звіроподібна постать замість реальної людини, хай навіть і з ворожим, із ненависним нам кредом?

Невибагливі демагоги легко можуть тут крикнути на мою адресу: «Ага! Петлюрівця вам шкода?! Національні святощі зганьблено?!!»

Хай. Мені особисто шкода українського радянського режісера й екран. Чому російський письменник Треньов у своїй п'єсі «Любовь Яровая» вважає за можливе, ба навіть за потрібне подати співробітника білогвардійської контр-розвідки, поручника Ярового, людину, що лишається білим до останнього, з усіма притаманними людськими рисами? І хіба тим, що поручник Яровий ходить на сцені з людським обличчям, людськими ногами, руками тощо, знецінено саму радянську вчительку, Любов Яровую? Хіба меншає від того її любов до білогвардійця-чоловіка і її вірність ділу трудящих? А дайте лише поручника Ярового українському авторові — подивились би ми тоді, якби він його «розпатронив»! Чому в російській п'єсі «Сигнал» батько-генерал теж стоїть на сцені протягом усієї п'єси реальною людиною з усім тим, що притаманне людині, і чому український мистець гадає, що його в таких випадках має конче врятувати опудало, манекін (кажу це не в розумінні акторської гри, а в розумінні режісерського трактування типу)? Чому?

Невже український мистець не розуміє, що його завдання полягає не в тому, щоб у п + І раз довести, що всі білогвардійці та петлюрівці неможлива наволоч, а большевики прекрасні. Невже

цієї простої істини не може збагнути український мистець? З чого-ж випливають ці агіткові викидні, замість справжніх «мук творчости», що родять мистецький твір?

Мені здається, що корінь цього — в нашому духовому провінціялізмі, що його ми несвідомо перебрали від своїх батьків, яких тепер гудимо на екрані. Це вони пустили колись нас у світ серед малоросійської ідилії не охайними, малокультурними, б е з певних культурних традицій та звичаїв. Це вони, корениі українофіли, напутили нас за всяку ціну скрізь, д е треба й нетреба, доводити всім, що і в нас душа не з лопуцька, і ми старанно, в поті чола, доводимо це і в «Зливі», і в «Експонаті із паноптикуму», і ще багато-багато разів.

Цю хохлацьку неохайність до своєї культури видати в нас скрізь. І в мові нашого студенства та професури, і в легковажному ставленні до наших культурних надбань взагалі.

Чи ви, читачу, уявляєте собі російського студента, чи професора, що говорив би російською мовою десь так, як говорять українською наші студенти, професори? Нещодавно передивляючись у Будинку Літератури ім. В. Блакитного меморіяльну книгу, я натрапив на кілька рядків, що їх писав один із керівників нашої Академії Наук. На пятьох рядках я нарахував близько десяти мовних помилок, не кажучи вже за ортографію… Чи-ж не комічно й заразом не трагічно, що керівник Української Академії Наук привселюдно демонструє своє невігластво в українській мові та правопису? І уявіть собі, якого-б рака спік цей академік, якби привселюдно бахнув би щось анальогічне до своїх українських огріхів, виступаючи десь на зборах російською чи французькою мовою! Дальше автор переходить до тих вимог, які треба поставити сій sui generis «українській» кінематографії.

«Насамперед, про режісуру й операторів. Окрім кількох творчих одиниць, що справді творять українську радянську кінематографію, у нас нема працівників, що були-б щільно зв'язані із загальним українським культурним процесом. їм не снились якісь шукання в царині українського кіно-стилю (вживаю тут слово «стиль» теж, розуміється, умовно). Кілька титрів перекладання на українську мову для них цілком вичерпують питання з національним моментом у кінематографії. Українська кінематографія для них часто є тільки трамплін, щоб вискочити на всесоюзний маштаб. Та навіть і симпатична товаришка українізація ще й не ночувала близько наших українських кінофабрик. Окрім редакторату, на фабриках наших панує скрізь російська мова. Є навіть українські режісери, що не з практичних потреб, а з якихось своїх міркувань вважають за доцільне підчас роботи в павільонах користуватись тільки російською мовою, а перебуваючи в Москві не гербують у розмові з російськими кіно-робітниками серіозно вживати слова «хахол», «хахлушечка».

На наших кіно-фабриках за «прожитковий мінімум» щодо українізації для пересічного працівника править тимчасом тільки льояльне ставлення до української культури, себ-то, кажучи іншими словами, невиявлення отверто ворожнечі, Але, якщо серіозно ставитись до проблем української кінематографії, то цього ще занадто мало…

Якщо в нас зле стоїть справа з режісерами й операторами, то ще гірше справа з акторами для нашого кіна. Досі в цьому йшли лінією найменшого опору — брали акторів із українських театрів. Щоправда деякі з них міцно осіли на кіно-фабриках і здобули вже собі кіно-ім'я: Бучма, Замичковський, Свашенко. Але це знову-ж тільки одиниці. Більшість акторів — це випадковий для української культури елемент і біда в тому, що, стаючи до роботи на наших кіно-фабриках, він і залишається таким-же випадковим. В нас нема ще сталих акторських кадрів для української кінематографії, і про виготовлення їх ще не думають. Навряд, чи може зарадити цьому Одеський Кіно-технікум, що в ньому всю українізацію виносять кілька нещасних лекцій з української мови, та й то тільки для посвідки, а не для знання. У цьому легко переконатись, подивившись

на випускників із цього технікуму. Отже український кіно-актор, що теж своєю грою міг би творити українську кінематографію, ще тільки в проекті, в потенції. А потреба мати його нагальна, тим більше в зв'язку з перспективами утворення українського тонфільму.

Оскільки хаотично стоїть справа з добором акторів для нашого екрану, може свідчити хочби такий факт. Нещодавно один із київських кінорежісерів їздив спеціяльно до Москви шукати собі там для свого фільму героїню… української степової дівчини. І це не випадок, бо ще задовго до цієї історичної подорожі режісер плекав мрію взяти собі на героїню конче артистку із МХАТ'у. Гай, гай, українські дівчата, що з вас не знайшлось жадної, яка-б відповідала своїм типом українському екранові, і ти, мати-земле українська, що не годна вже породити українського типажу для нашого фільму!..

Та що-ж: «большому кораблю — большое плавание»… хіба-ж може український режісер обійтись самим тільки провінціяльним українським типажем без московських зірок!.. Але мені ця кумедна історія настирливо асоціювалась із бажанням Івана Брюховецького, щоб його конче оженили «на московской девке»…

Кінчить Антоненко-Давидович змова як і почав — патріотично «союзницьким» рефреном, що мовляв всі оті дефекти є лише «хороби зросту». Гадаємо, що наведені ним факти на 13-ім році існування Совітів — свідчать про що инше. Вони свідчать не тільки про застрашаючий упадок культури на Україні під режімом червоної Росії (ЛНВ звертав на це увагу з нагоди фільму «Шевченка»), але й підтверджують спостереження нашого журналу щодо загального напрямку і мети світської «українізації», яка з правдивою українізацією нічого спільного не має.

Літературно-науковий вісник (Львів-Тернопіль). 1930. Т. CIII.
Книжка VII–VIII. Липень-Серпень. С. 676–685.

Іверс

ПОЗИТИВНИЙ ОБРАЗ В КОМЕДІЙНОМУ ЖАНРІ[349]

Істотна характеристична риса радянської кінокомедії є її навчальний характер, в зв'язку з чим, майже завжди, в ній поруч з негативними персонажами виступають позитивні образи, що мають протистояти тому, над чим ми сміємося. Коли загалом у визначення кіно-комедії входить головною ознакою сміх над тим, що не вкладається в суспільні норми, то інтерпретація цього до радянської комедії означає сміх, щоб виправити, повчити. Завдання бо комедії поруч нищення через ліквідацію, до чого веде більше сатира, нищити негативне через перетворення, перевиховання.

З цього погляду нам ворожі глупишкінські закордонні кіно-комедії, що являють собою суму механічно наверстаних, паралельно побудованих комедійних невідповідностей та перебільшень, в зв'язку з чим у них надзвичайно скудоумна фабула і безліч вульгарно нагнічених комедійних пригод. Така глупишкінська кіно-комедія спрямована на ідейне втихомирення демосу, чого вона

349. Порядком дискусії.

влучно й досягає (комедії з Монті Бенксом[350], Гарі Пілем[351], Бестер Кітоном). Звичайно у закордонній кінематографії є також і виразніше виявлені тенденції комедії з дрібнобуржуазним або імперіялістичним настановленням. В таких комедіях теж виступають позитивні персонажі, що перемагають безліч перешкод і здебільшого справа кінчається поцілунком і шлюбом («Срібний шарф», «На острові»).

В наших намаганнях створити політично-загострену кіно-комедію вирішне місце посідає позитивний образ, якого нам і досі ще не пощастило створити такою мірою, щоб це не пошкодило самій комедійності ситуації. Наші позитивні образи досі були для радянської кіно-комедії смертельно небезпечні, вони її просто на просто вбивали, перетворювали кіно-комедію на суху дидактичну воблу, від якої глядачі стільці з обурення ламають, а з нудьги мухи дохнуть («Елегантне життя», «Чорна каса»). Ми не вміли дати позитивні образи в комедійній ситуації. Це була основна наша хиба:

На конкретному матеріялі комедії «Приємного апетиту»[352] режисера Шмаїна, (сценарій Корнійчука[353] О. та Шмаїна[354] Х., випуск 1933 р. Одеської комсомольської кіно-фабрики), я й хочу проаналізувати досягнення та хиби в боротьбі за радянську кінокомедію, скільки вважаю її за одну з кращих комедій, що надійшли на екран за останній час при загальному, явно незадовільному стані на цій ділянці.

На моє глибоке переконання наші невдачі в боротьбі за повнокровну радянську кіно-комедію) криються не тільки в тому, що в нас бракує потрібних кадрів. Більше це є наслідок методологічного недовврозуміння завдань специфіки кінокомедії від художнього керівництва кінематографії й критики.

На доказ цьому твердженню є безліч фактів, на які ми натрапляємо щодня. Взяти бодай специфіку комедії. Комедія мобілізує через сміх. Скільки справа йде про сміх — треба з когось сміятися. Ясно, що в радянській кіно-комедії ми сміємося з носіїв негативного, з носіїв пережитків дрібно-буржуазної психології, з ворожих етичних норм тощо. Здається ясно, але спробуйте на практиці…

Почалося ще з сценарія. Надійшов сценарій «Приємного апетиту» до тресту «Українфільм», а звідси до рецензентів. Почалося урізування: «Як це так? Директор заводу (мабуть ще й комуніст) хай провінціяльного, маленького заводу, а проте директор не розуміє значення громадського харчування?»

«Не могло такого бути» — зчинили лемент «рецензенти». Довелося авторам написами доводити, що це не директор, а тимчасовий технічний директор. На серці «рецензентам» полегшало, вільніше зідхнулося: «уже не так страшно».

---

350. *Бенкс Монті (Banks Monty), справжнє ім'я Бьянкі Маріо (Bianchi Mario)* (1897–1950) — американський і італійський актор, продюсер, режисер і сценарист. — *Прим. упор.*

351. *Піль Гаррі (Piel Harry), справжнє ім'я Піль Губерт Аугуст (Piel Hubert August)* (1892–1963) — німецький кіноактор, режисер, сценарист і продюсер, який прославився в епоху німого кіно. — *Прим. упор.*

352. «Приємного апетиту» (1932, реж. Х. Шмаїн). — *Прим. упор.*

353. *Корнійчук Олександр Євдокимович* (1905–1972) — український письменник і політичний діяч, драматург, журналіст. Академік АН СРСР (1943). Герой Соц. Пр. (1967), Л-т п'яти Ст. пр. (1941, 1942, 1943, 1949, 1951) і Лен. пр. (1960). В 1924–1929 — навчався в Київському ун-ті. В 1929–1933 — сцен. Київської та Одеської
к/фабр. У 1933–1941 — ред. і сцен. тресту «Українфільм». В 1934 — обраний чл. Правл. СП СРСР. У 1934–1941 і в 1946–1953 — голова Правл. СП УРСР. У 1939 — написав один з кращих своїх творів — п'ятиактну історичну драму «Богдан Хмельницький». — *Прим. упор.*

354. *Шмаїн Ханан Мойсейович* (1902 – ?) — режисер театру і кіно школи Леся Курбаса, сценарист. Працював в Одесі. З Одеси зі своєю сім'єю перебрався до Києва. На к/фабр «Українфільм» пост. ф., в яких користувався засобами американського трюкового ф. В кінці 1930-х — під тиском критики, з родиною перебрався до Москви. У 1941 — добровольцем пішов на фронт, потрапив у полон до німців, дивом врятувався, сім'я його тяжко бідувала. — *Прим. упор.*

А проте… рецензенти й далі мудрували; технічний директор Жеребков, якому довірили і т. інш. і т. інш. у авторів вийшов, як тупоголовий бюрократ? Не могло такого випадку бути, щоб на наших радянських заводах директорами були тупоголові бюрократи. Переробити комедію так, щоб директор (тимчасовий, технічний) не був тупоголовим бюрократом, а був людиною, що носиться з маштабами, з проектами, а в себе під носом звичайної їдальні не добачає…»

Цього мало. «Рецензенти» вимагали далі: «Як це могло статися з їдальнею? А де ж там був партосередок, комсомольський осередок, завком і всі останні заводські організації? Що вони робили? Куди вони дивилися? Це глум з партійного керівництва. Не могло такого бути, щоб парткерівництво припустило…», і т. інш. і т. інш.

Ідемо далі за «рецензентами». «Кухар»? — Глибокодумно питає рецензент. «Та в цього ж кухаря кухарський стаж 25 років. Як це автори припустили, щоб він виступав, як нехлюй, негідник? Кухар з 25-річним стажем у такій ролі. Не може бути такого кухаря. Це компрометація старих кадрів. Нерозуміння завдань партії і ще й ще.

Бачите, як усе просто і легко. І за такими рецептами нас просять робити комедію. З кого ж сміятися, де носії ворожого, яких треба бити сміхом? Мало ж сміятися з самих «рецензентів». Пригадується тут епізод з Салтикова-Щедріна «Игрушечного дела людинки», сказки. ГИХЛ 1932 г.).

— «Мздоимець?», — спросил (справа йде про образи в цяцьках).

— Он самый-с: как на ваш взгляд-с?

— Недурен. Только, признаюсь, я не совсем понимаю, зачем вы его в серый вицмундир одели, да еще с красным воротником? Ведь такой формы, сколько мне известно, не существует.

— Для цензуры-с. Если бы я в настоящий вицмундир его нарядил — куда бы я с ним сунулся-с? А теперь с меня взятки гладки-с. Там как хочешь разумей, а у меня один ответ: партикулярный, мол, человек, только и все.

— Ну, а зачем вы его коллежским асессором прозвали?

— Тоже для цензуры-с. Приезжал ко мне, позвольте вам доложить, в мастерскую человек один. Он в Петербурге чиновником служил так он мне сказывал, что там свыше коллежского асессора представлять в кукольном виде не дозволяется. Вот я с тех пор и поставил себе за правило эту самую норму брать.

Отже, в Щедріна хоч до колезького асесора сміятися можна, а тут дійшов до повара і стій. Далі ні-ні.

Коли на диспуті, послухаєш подібного лялькового «рецензента» — в очах починають плигати і зелені фігури і, як у Щедріна, пищати: «ні-ні-ні-ні». Виступає такий «рецензент» (не критик, а «рецензент»), крутне головою, примружить око і починає глибокодумно:

— Що ми тут, товариші, бачимо? Партійного осередку… немає. Комсомольського… нема. МОДРУ… нема. Попри все бажання, жодної ідеології я тут не знайшов. Картину не прийняти».

С приводу «Люлі-люлі, дитино»[355] виступив один Салтиковський «Медведкин»-с і після півгодинного перелічування чого в картині немає — вплинув так на присутніх, так запаморочив людей, що картину мусили апробувати вищі інстанції, раніш ніж її прийняли без каліцтва, тобто без вирізування і без вставних написів.

Так діють лихо-рецензенти. Замість спрямовуй вати на те, що в наших умовах, коли панує висхідна кляса, іде переможне будівництво, — не і можна окремі хиби, які б вони не були, приховувати, заганяти в глибину. Навпаки, їх треба нещадно ганьбити, з корінням викорчовувати, і зокрема висміювати. Інша справа, що їх не можна узагальнювати, типізувати, як це робили

355. «Люлі-люлі дитино» (1931, реж. Л. Френкель). — *Прим. упор.*

клясики літератури; бо вони мали справу з «городнічими» і «Чічіковими», «колезькими асесорами», що перетворилися на до кінця зформовані соціальні типи, які без помилки були всі поспіль «мздоїмцями», «партикулярними людьми у футлярах» тощо.

У нас інша справа, бо сама соціяльна система кличе на жорстоку боротьбу з ворожими пролетарській клясі залишками — це по-перше. А, по-друге, директор заводу це не «предводитель дворянства», або «справник». Наш директор, директор пролетарського заводу, коли він скотився до бюрократа — завтра може опинитися біля верстату, а навпаки — робітник, загартований більшовик стане до керма цього заводу. В цьому різниця. Наша комедія покликана боротися за комуністичні ідеали і перед нею стоїть дилема — не з кого сміятися (на сантиметр вище, або нижче), а як і сміятися, щоб сміх служив ідеалам трудящих на і кожному історичному етапі зокрема.

Але це жодною мірою не значить, що треба перейти на злободенність, перейняти завдання і зміст кіно-фейлетона — це тільки пошкодило б справі взагалі, і завдало непоправного удару є кіно-комедії, як жанрові.

Чи обов’язково давати в радянській кіно-комедії позитивні образи? Звичайно ні. Не обов’язково. Навіть, як невміло подати — шкідливо. Справді, придивімося уважніше. Якщо комедійність побудована на тому, що позитивний персонаж стикається з рядом негативних ситуацій та образів, то тут позитивний образ цілком доречний, він ув’язаний в саму фабульну структуру кіно-комедії («Два друга — модель і подруга»). Зовсім інше, коли позитивний образ не випливає з самої фабули, а штучно причеплений для «ідеології» щоб негативному щось протиставити. Звичайно, цим ніяк не застрахуєшся від типізації, але це вбиває переконливість комедії і б'є смертельно по жанру.

Конкретно, комсомолка Оксана, — технолог кулінарії (позитивний образ) — після урочистого випуску на іспитах їде на роботу до провінціяльного порцелянового заводу (акторка Ровінська). Завод в цей же час, в особі техдиректора Жеребкова (актор Крушельницький[356]) чекає на технолога виробництва, який теж їде до заводу.

Вийшло так, що Оксану зустріли, як справжнього технолога. Сам Жеребков приїхав по неї на вокзал і повіз до заводу на автомобілі, розповідаючи про «пляни», «маштаби». А справжній технолог примушений їхати з вокзалу візником та й на самому заводі з ним ніхто не хоче говорити, бо всі зайняті технологом-жінкою.

Жеребков демонструє Оксані зразки виробництва, водить по цехах і всю голову забив сердешній числами, перспективами, а коли вона, пам’ятаючи про путьовку, кілька разів заїкалася про їдальню, Жеребков, розуміючи, що технолог з дороги, природна річ, голодний, — замовив їй «божественний» омлет, якого з честю і виготував кухар-шеф (актор Бучма).

Коли Оксана з’явилася на кухні, тут її теж зустріли як справжнього технолога і догоджали, як тільки вміли, і ніяк не розуміли, чому технолог втручається в кухонні справи, а коли зрештою справа з’ясувалася — оголосили їй цілий терор.

Почалася боротьба за зразкову їдальню.

356. *Крушельницький Мар'ян Михайлович* (1897–1963) — український ктор, режисер. Нар. арт. СРСР (1944). Л-т Держ. пр. СРСР (1947, 1948). З 1920 — брав участь у створенні українських т-рів у Вінниці, Харкові. Був акт. і реж. Харківського т-ра «Березіль». З 1952 — в Т-ре ім. І. Франка в Києві (з 1954 — гол. реж.). Проф. Харківського і Київського театр. ін-тів (з 1947). — *Прим. упор.*

Актори Крушельницький, Бучма, Надемський[357] дали високі зразки кіно-артистичної майстерности, глибоко-соціяльно розкриваючи образи бюрократа, нехлюя, розтяпи, лишаючи в глядача глибоке враження. Але Оксана, як позитивний образ, хоч і органічно, щодо фабули, введена в комедію, але в акторському розумінні виступає «середняком», а інколи і бездушною солоденькою статуеткою, а тому звучить сильним дисонансом до високої майстерности інших основних героїв.

Матеріял доводить, що сценаристи та режисер не зрозуміли достатньою мірою місця позитивного образа в кіно-комедії і непропустимо байдуже поставилися до насичення образа перебільшеннями та невідповідностями позитивного в негативній ситуації.

Гра Ровінської в окремих випадках така анемічна, що чимало знижує гру інших акторів (і Твердохліба[358] і Підлісної[359], що поруч з іншими, прекрасно справилися з своїми ролями), робить досить зразково виконані епізоди холостими пострілами.

Не уникли автори, великою мірою під тиском «рецензентів», також моментів штучно прив'язаних позитивних образів і цілих епізодів. Звичайно і безперечно пришито білими нитками соцпобутовий сектор, парткерівництво тощо, які не вплетені органічно до фабули, а механічно дописані. Це розхолоджує сміх, не дає змоги глядачеві триматися потрібного сміхового ритму кіно-комедії.

Є в «Приємному апетиті» і елементи публіцистики, коли комсомольська бригада живогазетно-гротескно приводить їдальню до порядку, а особливо вискакує з комедійного жанру останній епізод шостої частини, де люди плавають, граються. Це все в окремих деталях завдає комедії чутливих ударів.

Дехто, знову таки з «рецензентів» пробував головний вогонь скерувати проти ввідних комедійних епізодів (кінь, сцена з шефом-куховаром у свинарнику тощо), але ми не вбачаємо великого гріха у ввідних комедійних епізодах взагалі, принаймні, поки навчимося подавати комедійно саму фабульну ситуацію. Правда не всі комедійні епізоди однаковою мірою органічні у фабулі. Але це, так би мовити, хиби зростання авторів Корнійчука та Шмаїна.

На громадському перегляді в Харкові всупереч «пророкуванням» «рецензентів» глядач позитивно прийняв «Приємного апетиту», протягом усього демонстрування дякував авторам гучними вибухами сміху, а то й нестримного реготу.

На обговоренні, робітники органів харчування пролетарська громадськість, зокрема преса — відзначили чимале зростання режисера Х. Шмайна, що після «Скриньки», «Станція Пупки», «Люди степу», в «Приємному апетиті» піднісся на новий, безперечно вищий, проти попереднього, якісний творчий ступінь, показав чимало зразків уміння працювати з актором та виявив розуміння специфіки кіно-комедії.

Фільм, безперечно, заслуговує на увагу і своїм ідейно-художнім змістом позитивно прислужився на радянському екрані.

---

357. *Надемський Микола Захарович* (1892–1937) — український актор театру та кіно, театральний режисер. З 1906 — навчався у Київському худ. уч-щі, згодом у театр. сту. Ім. М.Г. Савиної у Москві. Як театр. акт. та реж. брав участь у гастролях у Стокгольмі та Гельсінгфорсі з трупою Шуміхіна. З 1920 — акт. Києво-Печерського робітничого т-ру, пересувного т-ру «Цукортресту», з 1921 — акт. т-ру ім. Лесі Українки в Києві. В 1922–1926 — акт. і реж. низки експериментальних т-рів України, з 1926 — акт. Одеської, а потім Київської к/фабр. Був репресований. — *Прим. упор.*

358. *Твердохліб Іван Йосипович* (1899–1986) — український актор. Нар. арт. УРСР (1960). З 1923 — акт. Харк. народного т-ру ім. Т.Г. Шевченка, потім — в Києві, з 1925 — Укр. драм. т-ру ім. Т. Шевченка, Харк. дитячого т-ру (1928–1929), з 1929 (з перервою) — акт. Одеського укр. музично-драматичного т-ру. На початку 1930-х — акт. Одеській, потім — Київської к/фабр, в 1936 — повернувся в Одеський т-р. — *Прим. упор.*

359. *Підлісна Оксана* — актриса. У 1924–1933 — актр. Одеській к/фабр. — *Прим. упор.*

Навколо цієї кіно-комедії треба на мою думку широко дебатувати питання специфіки комедії та домагатися вірного розуміння художньо-ідейного насичення комедійного жанру, а зокрема й питання позитивного образу в кіно-комедії.

— «Приємного апетита» є одна з цеглин і надійних цеглин, якими ми стелемо шлях до створення повноцінної радянської кіно-комедії.

Побажаємо авторам «Приємного апетиту» і далі вдумливо працювати на цій ділянці.

Але, як ми намагалися показати вище, авторам потрібна підтримка, а ми часом нищимо справу в корені, палець об палець не вдаривши, щоб опанувати специфіку кіно-комедії.

Мораль з цього зрозуміла.

Кіно. 1933. № 4. С. 9–11.

Ю. Авенаріус[360]

ДО ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ КІНОКОМЕДІЇ

Комедійний жанр в українській кінематографії має вже досить велику та багату на різноманітні факти історію. Перші комедійні кінофільми на території сучасної УСРР знімалися ще в 1911 році, коли південно-російське прокатне бюро «Художество» випустило в прокат першу «малоросійську» кінокомедію «Наталка Полтавка» за Котляревським (257 метрів). Цей кінофільм був точною копією театральної вистави. На першому плані в деяких кадрах досить виразно виділялась театральна суфлерська будка. Того ж самого 1911 року товариство «Мірограф» в Одесі випустило в прокат дві невеличкі кінокомедії «Жілец с патефоном» (режисер Марченко, оператор Дробін) та «Находчивий апаш» (реж. Башилов, оператор Гросман.

За часів імперіалістичної війни «Сінематографічне ательє Сахненко і К°» (в Катеринославі) випустило комедію «Грицько Голопупенко»[361] (1915 р.). В цьому фільмі яскраво відбились мілітаристичні та чорносотенні тенденції російської царської кінематографії часів імперіалістичної війни.

Після Жовтневої революції, за часів громадянської війни 1919 р., в Одесі кіносекцією при Подиві 41 були зняті сатиричні комедії агітки «Паразит»[362] та «Саботажник»[363]. Обидва фільми були восени 1919 року знищені денікінською контррозвідкою.

В Києві — на фабриці київського фотокінокомітету були зняті в 1919 р. короткометражні комедії «Герой баба»[364] та «Радянські ліки»[365]. Негатив цих короткометражок загублено під час евакуації кінокомітету з Києва.

360. *Авенаріус Георгій Олександрович* (1903–1958) — кінознавець. Канд. мистецтвознавства (1957). У 1926–1929 — навчався в Одеському кінотехнікумі (ГТК ВУФКУ). Знімався в ролях другого плану. Працював асист. оператора на зйомках декількох ф. У 1931–1936 — вів педагогічну роботу в Київському кіноінституті, з 1936 — у ВДІКу. Працював в Держфільмофонді СРСР. — *Прим. упор.*

361. «Грицько Голопупенко» (1914, реж. Д. Сахненко). — *Прим. упор.*

362. «Паразит» (1919, реж: О. Аркатов, Е. Пухальський). — *Прим. упор.*

363. «Саботажники» (1919, реж. М. Салтиков). — *Прим. упор.*

364. «Бой-баба» (1919). — *Прим. упор.*

365. «Радянські ліки» (1919, реж. М. Вернер). — *Прим. упор.*

1920 р. був заснований центральний фотокінокомітет у Харкові. Основні завдання фотокінокомітету були: облік націоналізованого кіномайна, кінофікація України, організація кінопрокату. Робота фотокінокомітету провадилась у занадто несприятливих умовах. Націоналізовані кіновиробництва в Одесі та в Києві були цілком зруйновані. Кадри творчих працівників були дуже обмежені, Розгортати при таких умовах виробництво було дуже важко, проте фотокінокомітет спромігся на постановку кількох фільмів, що були зняті на одеській кінофабриці на позитивній плівці. Режисерами працювали тоді С.С. Ценін[366] (зараз актор Камерного, театру) та Б. Глаголін[367], відомий своїми реакційними статтями в галузі театрознавства.

Одеський відділ наросвіти 1921 р. доручив Глаголіну постановку антирелігійної сатири «Знову на землі» за романом Ептона Сінклера «Христос в Уестернсіті». Постановку було закінчено, але в прокат цей фільм не пішов, бо замість антирелігійної сатири Глаголін поставив відверто релігійний фільм.

Фотокінокомітет у 1922 році був реорганізований на всеукраїнське фото-кіноуправління ВУФКУ. Кіновиробництво ВУФКУ почалося того ж таки 1922 року на одеській та ялтинській кінофабриках.

Першими комедіями ВУФКУ були фільми «Дворянське багно» (Одеса, реж. Лоренцо, 1922 р.) та «Кандидат у президенти»[368] (Ялта, реж. Чардинін, 1923 р.). «Дворянське багно» було побудоване на сюжеті новели Чехова «Шведская спичка», «Кандидат у президенти» (за сценарієм Туркіна) був побудований на сюжеті п'єси Нотарі «Три вора». В цих комедіях грали Ханжонковські актори ялтинської фабрики — Баранцевич[369], Таланов[370], Фреліх[371], Панов[372] та актори одеської драми — Барбе[373], Гарін[374], Гольдфаден, Славатинська тощо.

366. *Ценін Сергій Сергійович* (1884–1964) — актор, режисер. Засл. арт. Росії (1935). У 1909 — закінчив драм. курси Малого т-ра і був прийнятий в трупу цього т-ра. Незабаром виїхав на провінцію, грав в т-рах М. Синельникова і М. Соболицікова-Самаріна (Ростов-на-Дону, Одеса, Харків та ін.). У 1914–1916 і 1922–1950 — акт. Моск. Держ. Камерного т-ра. У кіно з 1915 року. У 1917–1918 — акт. і реж. Київської к/ст «Светотень». У 1919–1920 — реж. і зав. уч ст. К. Борисова, в 1920–1922 — реж. Одеської кіносекції політвідділу 41-ї дивізії і кінокомітету. У 1922–1941 — акт. Моск. т-ра ім. Ленсовета і Т-ра драми. З 1943 — знову в Камерному т-ре. Після закриття т-ра залишився в трупі Т-ра ім. Пушкіна, де працював до кінця життя. — *Прим. упор.*

367. *Глаголін (Гусєв) Борис Сергійович (Boris Glagolin)* (1879–1948) — режисер, актор, сценарист. Засл. арт. України (1922). У 1900 — закінчив Петерб. Імператорські драм. курси (клас В.І. Давидова). З 1900 — акт. різних т-рів Росії. У 1914–1916 — очолював Творче об'єднання арт. Петерб. Малого т-ра «Російська стрічка». У 1917–1921 — реж. в Харк. міському т-рі. У 1921–1922 — у т-рах Одеси і Тифліса, в 1923–1925 — у Моск. т-ре Революції. У 1928 — виїхав з СРСР в США «для підвищення творчої кваліфікації». Безуспішно намагався утвердитися в американському т-ре і кіно, але змушений був працювати в ст. по вишивці оксамиту і епізодично публ. замітки про кіно в російськомовних вид. Нью-Йорка. У Росії пост. близько 20 ф. — *Прим. упор.*

368. «Кандидат у президенти» (1923, реж. П. Чардинін). — *Прим. упор.*

369. *Баранцевіч Зоя Федорівна* (1896–1953) — актриса, сценарист. Актриса драм. т-ра в Ростові-на-Дону. У кіно дебютувала у В. Гардіна в ф. «Анна Кареніна». Знімалася в кінопостановці П. Тимана, Т/Д «Русь», А. Ханжонкова та ін. Займалася літ. творчістю (кіносценарії, вірші і проза). У 1922–1927 — актр на к/фабр в Ялті та Одесі. З кінця 1920-х — вимушено пішла з професії і служила на технічній посаді в правл. Всерос. Театр. Т-ва.. — *Прим. упор.*

370. *Таланов Іона (Іван) Миколайович (спр. фам. — Толпегін-Вукасовіч)* (1880–1926) — актор. У кіно з 1914 р. Працював в «Руській золотої серії» П. Тимана, «Кінострічка» і в Т/Д «І. Єрмольєв». У 1920-х рр. — на Ялтинській к/фабр, потім на «Севзапкіно» (Ленінград). — *Прим. упор.*

371. *Фреліх Олег Миколайович* (1887–1953) — актор, режисер. Засл. арт. РРФСР (1947). Закінчив юридичний ф-т Моск. ун-ту, в 1911 — драм. від. Московського філармонічного про-ва. До революції – актю т-ра і кіно. У 1922–1924 – на к/фабр в Одесі і Ялті. У 1935–1939 — акт. т-ра Червоної Армії, в 1939–1941 і в 1943–1951 — т-ра ім. Ленінського комсомолу в Москві. Зіграв понад 50 р. в кіно. — *Прим. упор.*

372. *Панов Микола Вікторович* (1875–1932) — актор. Працював в драм. т-рах провінції, потім Москви. На сцені з 1900 р. У 1915–1918 — акт. в Т/Д «І. Єрмольєв» (Москва, Ялта), в 1923–1928 — акт. Ялтинської і Одеської к/фабр. — *Прим. упор.*

373. *Барбе Лео (Леонід) Осипович* (1897–1937). Театральний режисер, актор. У 1925-1929 — на Одеській к/фабр, реж. драм. т-ра ім. М. Горького у Владивостоці. Був репресований. — *Прим. упор.*

374. *Гарін К.А.* — актор. Напередодні першої світової війни актор і гл. реж. петербурзького т-ра «Мозаїка». У 1918–1926 — акт. Ательє «Мирограф» і Одеської к/фабр. У 1928 — акт Ростовського драм т-ра. Грав в Тбіліському держ. російському драм. т-ре ім. О.С. Грибоєдова. — *Прим. упор.*

Обидві ці комедії були українськими лише номінально. Тематика цих фільмів нічого спільного з українською радянською дійсністю не мала. Постановку було здійснено методами дореволюційної «Ханжонковської» кінематографії. Тому першим етапом у розвитку української радянської комедії слід вважати 1924–1925 рр., коли правління ВУФКУ приступило до видання кіножурнала «Маховик», де в програмі кожного випуску була короткометражна комедія. Таких короткометражних комедій для «Маховика» було поставлено дев'ять: 1) «Генерал з того світу»[375] — реж. Чардиніна, 2) «Радянське повітря»[376] реж. Шефера[377], 3) «Аристократка»[378] — реж. Коврігіна, 4) «Октябрина»[379] — реж. Тасіна, 5) «Сон Товстопузенка»[380] — реж. Перегуди, 6) «Ряба телиця»[381] — реж. Тезавровського, 7) «Магнітна аномалія»[382] — реж. Чардиніна та ін.

Всі ці фільми були зазняті в Одесі, за винятком «Октябрини», що знімалася в Ялті. В цих короткометражках вперше пробували свої сили молоді режисери Коврігін[383], Тезавровський[384], Перегуда, Шефер, Тасін та молоді оператори Фельдман[385], Бистрицький тощо. Іноді ці експерименти приводили до анекдотичних фактів, наприклад фільм «Аристократка» був знятий так, що в кадр попали сусідні декорації, фільм «Руки геть від Китая» знімали тричі, бо перші два оператори попсували весь негатив. Акторська гра в цих короткометражках була дуже різномасна: серед акторів цих комедій були відомі театральні актори: Мар'яненко[386], Крушельницький,

375. «Генерал з того світу» (1925, реж. П. Чардинін). — *Прим. упор.*

376. «Радянське повітря» (1925, реж. Л. Шеффер). — *Прим. упор.*

377. *Шеффер Лео Борисович* (1894–1987) режисер, сценарист. У 1910–1917 — кіномеханік різних кінотеатрів в Шотландії. У 1917–1924 — на військовій, партійної та адміністративної роботи (був працівником Свердловського районного парткому в Одесі, секр. Одеській к/фабр). У 1922 — закінчив Одеські кінотеатр. курси. В 1924–1925 — зав. лабор. і реж. Одеській к/фабр. З 1926 — реж. 1-й к/фабр «Держкіно», московських к/фабр «Совкіно», «Союзкіно». Потім — на різних к/фабр і к/ст. З 1944 — реж. к/ст «Моснаучфільм». В жовтні 1952 — заарештований по «справі» про «колективну змову єврейських націоналістів» на к/ст «Моснаучфільм». Був репресований. — *Прим. упор.*

378. «Арістократка» (1924, реж. В. Ковригін). — *Прим. упор.*

379. «Октябрина» (1924, реж. Г. Тасін). — *Прим. упор.*

380. «Сон Товстопузенка» (1924, реж. О. Перегуда). — *Прим. упор.*

381. «Ряба телиця» (1924, реж. В. Тезавровський). — *Прим. упор.*

382. «Магнітна аномалія» (1923, реж. П. Чардинін). — *Прим. упор.*

383. *Ковригін Василь Іванович* (1892–1958) — актор, художник, режисер. Закінчив Московське уч-ще живопису, скульптури та архітектури (1915) і, паралельно, Московський археологічний ін-т. У 1914–1920 — служив в армії (в охороні Кремля). З 1922 — актор і художник кіно. Знімався в ф. В. Гардіна, П. Чардиніна, Я. Протазанова, О. Преображенської, І. Правова. Художник ряду ф. З 1924 — працював на Одеській к/фабр. У 1925 — переїхав до Москви, де став художником по костюмах.

384. *Тезавровський Володимир Васильович* (1880–1955) — режисер, актор. Засл. арт. РРФСР (1945). Після закінчення шк. ст. МХТ при театрі в 1905–1918 — акт. МХТ. З 1918 — в Одесі в театр. технікумі. Також працював реж. на Одеській к/фабр. У 1925–1927 — реж.-адм. оперної ст. при МХТ. У 1927–1930 — співпрацював з центр. профспілкою гірників СРСР і в Свердловському в т-ре «Червоний факел». У 1930–1932 — в Білоруському держ. т-ре і худ. кер. держ. т-ра опери і балету. У 1932–1934 — реж. і кер. музично-драм. мовлення в Московському радіоцентрі. У 1934–1935 — реж. Тбіліського держ. т-ра опери і балету. Наступні 10 років працював в Московських обл. т-рах. Був худ. кер. Московського обл. драм. т-ра. У 1941–1946 — гол. реж. Московського обл. ТЮГу. Останні роки життя провів в Одесі, де працював в ТЮГу. — *Прим. упор.*

385. *Фельдман Дмитро Мойсейович* (1902–1963) — оператор. Засл. діяч мист. Вірменської РСР (1958). У кіно з 1918 року. У 1920–1924 — опер. Одеській к/фабр. Надалі працював на к/фабр «Совкіно», «Союзкіно», «Мосфільм», з 1935 — ст. «Арменфільм», з 1938 — «Азербайджанфільм», «Грузіяфільм». Оператор-пост. першого звук. вірменського ф. «Пепо» (1935). — *Прим. упор.*

386. *Мар'яненко (Петлішенко) Іван Олександрович* (1878–1962). — український актор. Нар. арт. СРСР (1944). Л-т Держ. пр. СРСР (1947); Нагр. орд. Леніна, трьома іншими орд., а також медалями. У 1895 — почав сценічну діяльн. в трупі під кер. М.Л. Кропивницького. З 1899 — працював в трупах А.З. Суслова, М.К. Садовського, в Київському держ. драм. т-рі та ін. В 1923–1958 (крім 1925) — акт. Харківського драм. т-ра ім. Т.Г. Шевченка: Пушкар. Продовжувач реалістичних традицій мистецтва М.Л. Кропивницького, М.К. Садовського, М.К. Заньковецької. З 1917 — вів педагогічну роботу (з 1946 — проф.). — *Прим. упор.*

Бучма, Шагайда[387], Значківський, поруч з ними кіномолодняк, вихованці одеської кіностудії ВУФКУ — Оксана Підлісна, Паршина[388], Ігнатьєв[389], Клименко[390] та вихованці київської кіностудії Вознесенського — Ердман, Брайнін.

В усіх комедіях «Маховика», що поставлені здебільшого в натуралістичному плані, як правило, всі вороги — контрреволюціонери, куркулі — або божевільні, як генерал Скулодробов у фільмі «Генерал з того світу», або потворно дурні, як генерал Болванеску в фільмі «Радянське повітря», піп та дяк у фільмі «Вендета».

Засоби досягти комічного ефекту в комедіях «Маховика» вкрай примітивні та фізіологічні, що цілком відповідає стилевому оформленню фільмів у цілому: собака псує генеральські штани («Генерал з того світу», реж. Чардинін), управдом кілька разів питає аристократку, чи працює в неї вбиральня («Аристократка», реж. Ковригін), піп хапає куркулиху за ноги, куркулиха влучає ногою в самісіньку пику попові («Сон Товстопузенка» реж. Перегуда), хворий на бігунку дяк осоромився перед зачиненою вбиральнею («Вендета») піп обкурює ладаном корові зад («Ряба телиця», реж. Тезавровський).

Вірно вибираючи об’єкти для висміювання (буржуазні забобони в побуті, релігійні обряди тощо), комедії «Маховика» недосить глибоко розкривали зачеплені конфлікти.

Більш того: деякі з цих короткометражок подавали відверто ворожу ідеологію. В короткометражці «Сон Товстопузенка» автор сценарія та режисер демонстрували здійснення куркульських мрій: обирання куркулів до рад, нахабне знущання з незаможників, розгром сільської кооперації тощо. Цю відверто антирадянську агітацію, подану до того ще в натуралістичному плані, було дуже наївно мотивовано сном куркуля, але в дійсності куркулеві були протиставлені лише анекдотичний Добросерденько та схематичний незаможник на прізвище Іван Голодранець. Художнім керівником цієї комедії був, до речі, націоналіст Лесь Курбас[391].

Кіножурнал «Маховик» в середині 1925 року закінчив своє існування. Останньою короткометражною комедією «Маховика» був фільм Шефера «Радянське повітря».

В 1925–1926 рр. були взяті у виробництво три повнометражні комедії: 1) «В пазурах Радвлади» — за сценарієм Софії Левітіної, реж. Петро Сазонов, 2) «Непевний багаж» — за сценарієм Золіна-Френч[392] а, реж. Грічер-Черіковер, 3) «Вася реформатор» за сценарієм Олександра Довженка, реж. Лопатинський. Найдосконашілою з цих трьох комедій був фільм «Непевний багаж», що був по суті варіантом сюжетної схеми фільма «Радянське повітря», тільки замість

387. *Шагайда (псевд. Шагадін) Степан Васильович* (1896–1937) — український актор. З 1922 — акт. київського т-ра «Березіль», в 1935–1938 — Харківського українського драм. т-ра ім. Т.Г. Шевченко. Учень Леся Курбаса. У кіно з 1924 р., з 1928 — акт. Одеській к/фабр, з 1930 — Київської к/фабр. Був репресований. — *Прим. упор.*

388. *Паршина Марія* — актриса. Працювала на Одеській к/фабр. — *Прим. упор.*

389. *Ігнатьєв Костянтин Гнатович* (нар. 1896) — актор, режисер. У 1923–1928 — на Одеській к/фабр. Після 1933 — працював переважно в якості асист. реж. — *Прим. упор.*

390. *Клименко Андрій* — український актор. У 1924–1938 — акт. Одеської к/фабр. — *Прим. упор.*

391. Лесь Курбас (Олександр-Зенон Степанович) (1887–1937) — режисер. Нар. арт. УРСР (1925). Навчався на філософському ф-ті Віденського (1907–1908, 1911) і Львівського (1908–1910) ун-тов. Після закінчення Віденського ун-ту працював в гуцульському т-ре Г. Хоткевича, Львівському т-ре Т-ва «Руська бесіда». З 1915 — в протягом декількох років проводив в Тернополі огляди народних театр. колективів, в 1916 — створив театр. ст., на базі якої був створений київський «Молодий театр», де працював до 1919 р. У 1919–1921 — акт. і реж. т-ра ім. Т.Г. Шевченко в Києві, в 1922–1933 — організатор і худ. рук. т-ра «Березіль». Був репресований. — *Прим. упор.*

392. *Золін-Френч А.* — сценарист. Співпрацював у пресі. За його сцен. на к/фабр в Ялті та Одесі пост. кілька ф. — *Прим. упор.*

футбольного м’яча — був кошик з апельсинами, замість генерала Болванеску — голова фашистської поліції та невдалий шпиг Сміт, якого грав актор Дмитро Капка.[393]

З ім'ям актора Капки (тепер актора театру ім. Франка) пов’язані перші спроби створити комедійну маску в українській кінематографії. Спеціально для Капки протягом 1925–1926 року було написано 8 сценаріїв, між іншим сценарій «Весілля Капки» Олександра Довженка.

Трохи схожий зовні на відомого Анрі Діда[394] (він же Глупишкін), Капка, як здавалося керівництву одеської фабрики ВУФКУ, мусив був створити певний стандартний образ, певну маску, що повторювалась би з фільма в фільм.

Легенди про Капку та про можливість з його допомогою побудувати справжню радянську кінокомедію було нарешті спростовано конкретними фактами: в ролі завгоспу Лушпай синдикату в фільмі «Вася реформатор» Капка подав образ занадто близький до найгірших зразків дореволюційної буржуазної комедії.

Восени 1926 року на ялтинській кінофабриці ВУФКУ реж. Константинівський поставив комедійний фільм «Герой матча»[395]. Константинівський, що грав роль невдалого футболіста, в цьому фільмі старанно копіював з допомогою гриму зовнішню маску відомого французького кінокоміка Габріеля Лев’єля (Макс Ліндер). Зачіска, пробор, вуси та ін. механічно запозичено Константинівським у Ліндера. Це запозичення потягло за собою зміну сюжету: в сценарії «Герой матча» мова йшла про матч між футбольними командами двох профспілок — Міськтрансу та шкіряників. При переробці сценарія режисер переробив профспілкові команди на аматорські гуртки буржуазного типу.

Як видно з усього вище згаданого, на кінофабриках ВУФКУ систематично проводилась політика доручання постанови комедійних фільмів саме молодим режисерам-дебютантам. Керівництво кінофабрик та редакторат ВУФКУ вважали комедійний жанр за надзвичайно легкий жанр, в якому можуть упоратись молоді кінематографічно малограмотні режисери.

В наслідок такої невірної думки багато комедій було знято режисерами-дебютантами, позбавленими будь-якого кінематографічного керівництва та консультації.

Лише незначна кількість молодих режисерів-початківців спромоглися навіть у перших кінематографічних спробах показати свій талант, художній смак, вміння працювати з актором та над композицією кадра («Ягідки кохання»[396] — Довженко, 1926 року).

На протязі 1926–1927 року було приділено більше уваги комедійному жанрові. Для роботи над кінокомедіями був запрошений правлінням ВУФКУ ряд режисерів, а саме: режисер Держкінпрому Грузії Іван Перістіані, актор театру Мейерхольда — Микола Охлопков та режисер Межрабпомфільму Микола Шпиковський[397], автор комедії «Шахова пропасниця» та «Чашка

393. *Капка (Капкунов) Дмитро Леонтійович* (1898–1977) — актор. Засл. арт. УРСР (1957). У 1917 — грав у Київському т-рі під кер. М. Саксаганського. У 1918–1921 — учасник Громадянської війни, до 1924 — повпред УСРР в Польщі. У 1923 — закінчив Вищі кінокурси в Варшаві. У 1924–1925 — акт. ансамблю «Думка». У 1935–1937 — акт. Київського т-ра ім. І. Франка. З 1924 — акт. Одеській к/фабр, а з 1929 — Київській к/фабр. — *Прим. упор.*

394. *Дід Андре (*Deed André*)* — французький актор і режисер, який знімався в серійних комедіях. У Росії йому дали прізвисько «Глупишкін». — *Прим. упор.*

395. «Герой матчту» (1926, реж. Л. Константиновський). — *Прим. упор.*

396. «Ягодка кохання» (1927, реж. О. Довженко). — *Прим. упор.*

397. *Шпиковський Микола Григорович* (1897–1977) — український режисер, сценарист. В 1917–1923 — працював у галузі вивчення організації праці. В 1923–1925 — співробітничав у ред. газ. «Киногазета» та журн. «Советский экран», потім займався сцен. діяльністю й режисурою. Повернувшись до Москви, з середини 1930-х перестав знімати й займався суто написанням сцен. В 1941–1945 — ред. у фронтовому відділі Центр. ст. кінохроніки. В подальшому писав сцен. для науково-популярного і док. кіно, був сцен. на Московській ст. науково-популярних фільмів. Пост. ф-ми: «Шахова гарячка» (1925), «Чашка чаю» (1927), «Три кімнати з кухнею (1928), «Шкурник» (1929), «Хліб» (1930), «Гегемон» (1931) та ін. — *Прим. упор.*

чаю». Одночасно сценарії комедійних фільмів були замовлені видатним письменникам та сценаристам — Маяковському[398], Марієнгофові та ін.

Ці заходи ніби посунули розвиток комедійного жанру в українській кінематографії в позитивний бік, але на цьому етапі свого розвитку українська кінокомедія не була позбавлена напрямів та тенденцій, запозичених некритично від західноєвропейської та американської формалістичної комедії.

Над творчою практикою режисерів та сценаристів тяжила ще проклята спадщина дрібнобуржуазної ідеології.

Особливо чітко позначився на розвитку української кінокомедії вплив класичної американської комедії «гегів», що її розвиток за останні 20 років мав велике значення в розвитку буржуазної кінематографії.

Некритично запозичуючи в комедіях Бестера Кітона, Монті Бенкса та Гарольда Ллойда засоби комічного, сценаристи та режисери забували, що для комедійного фільма характерний не конфлікт, а саме засіб розв'язання конфлікту.

Забуваючи про це, вони перевантажували свої комедійні фільми трюками, серед яких безнадійно губився зміст фільма, що, безумовно, знижувало художню якість твору. Найяскравішим прикладом некритичного наслідування творчої практики американської трюкової комедії був фільм режисера Охлопкова «Митя» (1926 р.).

Колись Арнольді[399] в книжці «Комічне в кіно» розробив цікавий каталог комедійних засобів та трюків. Сценарій фільма «Митя» являв собою вичерпну збірку ілюстрацій до цього каталога. В сценарії можна було знайти багато прикладів для кожного комедійного засобу, як-от: дія напевно некорисна, комедійний рефрен, комедійне нагромадження, комедійне переслідування, комедійна несподіванка тощо.

Цей фільм Охлопкова мав ряд органічних недоліків та вад, з яких основними е такі: критикуючи міщанство, Охлопков не розкрив соціальне коріння, соціальну суть міщанства, він дає лише механічну суму вчинків та прикладів, він безсилий дати вичерпний аналіз явища. Крім того, фільм насичений фізіологічними трюками. В цьому слід вбачити вплив театральної практики Охлопкова у Мейєрхольда та натуралістичної кінокомедії попередників Охлопкова. Неприємно вражає глядача надмірно розвинений у фільмі мотив штанів, панталон, бюстгальтерів тощо.

Значно вдаліший та художньо-повноцінний фільм «Проданий апетит» — друга постановка Охлопкова в українській кінематографії. Це памфлет, побудований на твердженні Лафарга, що експлуатацію людей капіталістами настільки вдосконалено, що навіть самі особисті, найінтимніші властивості людини може використати хтось інший.

«Проданий апетит» — це історія про те, як капіталіст Рапе, з допомогою буржуазного вченого проф. Фукса, експлуатував шлунок безробітного шофера Еміля. Історія продажу шлунку безробітним шофером для експлуатації одним з видатніших багатіїв Европи та той конфлікт, до якого неминуче призвело це співвідношення: продаж та купівля — ця історія та конфлікт,

398. *Маяковський Володимир Володимирович* (1893–1930) — російський поет, футурист. Крім поезії яскраво проявив себе як драматург, сценарист, режисер, актор, художник. Ред. журн. «ЛЕФ» («Лівий фронт»), «Новий ЛЕФ». У 1922–1926 — активно співпрацював з «Новинами», в 1926–1929 — з «Комсомольской правдой». Друкувався в журн. «Новий світ», «Молода гвардія», «Вогник», «Крокодил», «Червона нива» та ін. Працював в агітці і рекламі. У 1926–1927 — написав дев'ять кіносценаріїв. 14 квітня 1930 — покінчив життя самогубством. — *Прим. упор.*

399. *Арнольді Едгар Михайлович* (1898–1972) — російський кінознавець і кінокритик. У 1924 закінчив історико-філологічний ф-т, а в 1930 — театрокінофакультет Держ. ін-ту історії мистецтв у Ленінграді. Був науковим співробітником ін-ту. У 1921 — почав літ. діяльність, з 1926 — виступав як історик кіно і кінокритик. Був ред. і сцен. к/ст «Леннаучфильм». Автор кн. і ст. про радянське і зарубіжне кіно. Один з перших кінознавців, які працювали в галузі історії кіно. В 1940 — вийшов 1-й том «Історії кіно», присвячений американському і європейському кіно від виникнення до 1930-х рр. — *Прим. упор.*

узагальнені в фільмі режисером Охлопковим, — голосно промовляють з екрана про гострий конфлікт між всіма експлуататорами та тими, яких вони експлуатують. «Проданий апетит» своєю формою та своїм змістом був новим засобом кінопоказу, бо досі (1927 р.) форма памфлету не була здійснена з допомогою образотворчих засобів кіномистецтва.

Охлопков вдало знайшов манеру гострого гротеску у зображенні образів капіталіста Рапе, буржуазного професора Фукса, власника ресторану Бідара, його доньки та фінагента Жіго. Художня якість цього фільма особливо виразно виступає, коли порівняти його з фільмами «Октябрюхов та Декабрюхов» та «Троє», що були поставлені в Ялті та Одесі за сценаріями Маяковського. Обидва ці фільми були невдалими. Між іншим у сценарії фільма «Троє» Маяковський дещо запозичив з новели О. Генрі «Викуп красного вождя» (Мир приключений, 1915 р. № 8, стр. 31). Сюжет та комедійні конфлікти в сценаріях Маяковського зовсім були відірвані від радянської дійсності (приклад — крадіжка дитини у фільмі «Троє» бандитами, що механічно запозичено автором сценарія з американських детективних фільмів). До низької якості фільмів, що поставлені за сценаріями Маяковського, чималою мірою спричинилося те, що постановку знов було доручено режисерам-початківцям — О.М. Соловйову та А.М. Смірнову[400].

Шляхи дальшого розвитку української радянської кінокомедії в творчій практиці режисерів Шпиковського, Грічера, Урінова[401] та Шмайна, що знаменують переборення буржуазних впливів та традицій буржуазної кінокомедії, свідчать про піднесення цього жанру на вищий рівень розуміння його питомої ваги, і будуть матеріалом наших дальших статтей.

Радянське кіно. 1935. № 3/4. Жовтень-листопад. С. 41–44.

Вен. Вишневський[402]

ПЕРШІ КІНОЗНІМАННЯ НА УКРАЇНІ

1896 р., по різних містах колишньої російської імперії, в тому числі й на Україні, почалися перші спроби кінознімання, зроблені різними фотографами-аматорами. Нам майже нічого невідомо про цих піонерів кіноаматорства в Росії. 1935 р., під час святкування 40-річчя винаходу кінематографа Люм'єра, майже жодного з цих піонерів кіно не вдалося знайти. Більшість з них залишили світ, а імена багатьох досі лишилися невідомі. Одному з таких одинаків кіноентузіастів ми присвячуємо нашу статтю.

400. *Смірнов Олексій Максимович* (1890–1942) — режисер. Закінчив архітектурне відділення. Акад. мистецтв у Петербурзі, паралельно навчався в Театр. ст. Вс. Мейєрхольда (1914–1917), потім — в Київській консерваторії (1919, клас вокалу). Працював в Т/Д «П. Тіман і Ф. Рейнгардт» (з 1917), в 1919 — в ательє «Художній екран» (Київ). У 1918 — разом з А. Смірновою (псевд. — А. Іскандер) організував і до 1922 р. кер. театр. ст. Працював в інших т-рах Києва, Москви і Ленінграда, вів педагогічну роботу в кіноінституту і театр. вузах. Поставив на Одеській к/фабр один ф. — *Прим. упор.*

401. *Урінов Яків Ісаакович* (1898–1976) — режисер і сценарист. Засл. артист Киргизької РСР (1943). Засл. діяч мистецтв Бурятської АРСР (1944). Закінчив реж. і акт. відділення Державної театр. ст. в Києві (1921). Працював на Московській ст. науково-популярних фільмів. Дебютував у кіно як асис. і пом. реж. Я. Протазанова. — *Прим. упор.*

402. *Вишневський Веніамін Євгенович* (1898–1952) — киновед, педагог. У 1918–1922 — працював учителем у шк. Брав активну участь у громадському та культурно-просвітницькій роботі. Співпрацював у газ. «Красная Чувашия». У 1922 — переїхав до Москви, де слухав лекції в Літературно-художньому ін-ті. Закінчив ін-т в 1925 р. Співпрацював в московській пресі і видавництвах. З 1930 — займався науковою роботою в галузі історії та теорії кіно. Працював у Держ. акад. худ. наук. З 1933 — працював у ВДІК. — *Прим. упор.*

Виникнення кіно на Україні заслуговує уваги і становить значний інтерес для істориків перш за все тому, що тут майже одночасно з першими сеансами «живої фотографії» розпочалися перші спроби кінознімання. Таким піонером кіно на Україні був досить відомий у свій час харківський професіонал-фотограф Альфред Костянтинович Федецький.

Нам не вдалося, на жаль, знайти докладних біографічних відомостей про нього. Знаємо тільки, що це був видатний досвідчений фотограф, який захоплювався різними технічними новинами та винаходами. Його підприємство-фотографія, яка містилася в будинку Ізноскової на Катеринославській вулиці, було відоме навіть за межами Харкова. Майже щоліта Федецький їздив за кордон, і восени харківчани звичайно читали в газетах сповіщення, приміром, такого змісту:

«Альфред Костянтинович Федецький має за честь сповістити про своє повернення з закордонної поїздки з метою оновлення своєї фотографії новими удосконаленнями»[403].

Восени 1896 р. читачі «Харьковских Губернских ведомостей» були, очевидно, вражені, прочитавши замість знайомих стереотипних фраз, сповіщення про речі несподівані, майже неймовірні:

«Альфред Костянтинович Федецький має за честь сповістити, що, повернувшись з закордонної подорожі, він рекомендує нововинайдені кінематографічні знімання за допомогою придбаного ним найкращої системи кінето-графа, який робить 120 знімань протягом однієї секунди. При цьому придбано ним виключне право на виготовлення для продажу на всю Росію плівок негативно-позитивних з різними видами для хронофотографа Демені»[404].

Це сповіщення є цінним історичним документом. Дякуючи йому, ми можемо дуже точно встановити історію появи кінематографа в Харкові. Апарат, про який пише в своєму «циркулярі» Федецький, «кіне-тограф» або «хронофотограф» був винайдений Жоржем Демені (1850–1917 рр.), учнем відомого вченого, що поклав основи «хронофотографії» — Маре, ще в 1893–1894 роках. «Кінетограф» Демені, опис якого можна знайти в «Журнале новейших открытий и изобретений» № 1 за 1897 р., в «Фотографическом ежегоднике» П.М. Дементьева за 1896 р. і багатьох інших джерелах, цілком незаслужено не став широковідомий. Своєю конструкцією це був один з кращих апаратів того часу.

Отже не дивно, що пізніше трохи удосконалений «кінетограф» створив славу і багатство другого учня Маре, відомого французького кінопідприємця Леона Гомона, який 1896 р. дістав привілеї на експлоатацію винаходу Демені.

Можна припустити, що Федецький привіз до Росії апарат ще старої конструкції, хоч у своєму сповіщенні він вказував, що його апарат робить «120 знімань протягом однієї секунди». Але, очевидно, ця заява була зроблена з метою реклами. Можливо, що й сам Федецький не встиг ще досить добре ознайомитися з своїм надбанням. Не позбавлена, проте, підстав і ще одна догадка, а саме, що Федецькому вдалося здобути найудосконаленішу останню модель знімального апарата, який одночасно з тим був, як і всі тодішні кіноапарати і проекційним, а також пристосованням для виготовлення позитивних стрічок. Щождо його проекційних властивостей, то, як ми побачимо далі, є чимало позитивних і навіть захоплених відгуків очевидців, що бачили в роботі цей апарат.

Слід зазначити, що кінематограф Федецького вже не був першим для Харкова. Харківчани вперше познайомилися з винаходом, якщо не Люмьєра, то його наслідувача, 7 липня 1896 р. Збереглася сенсаційна афіша-реклама, зміст якої наводимо:

403. «Южный край», № 5041 від 12/IX, 1895 р.

404. «Харьковские Губернские ведомости», № 245 від 19 вересня 1896 р.

Сад комерційного клубу
Сьогодні
Небувала новина! Сейнємотограф новина!
Жива рухлива фотографія.
Великий успіх за кордоном, а в останній час у Москві та Петербурзі!
Тільки на декілька днів!..

Збереглися й перші відгуки про демонстрацію цього «сейнєматографа» чи «сеніматографа», як його стали називати через декілька днів. У відділі «Місцевої хроніки» «Харьковские Губернские ведомости» вмістіли таку замітку: «У закритому літньому театрі комерційного саду показують сінематограф (жива фотографія), який притягає порівнюючи багато публіки. Картини, відтворювані сінематографом, досить великих розмірів і виходять дуже добре, а деякі з них прямо таки справляють ілюзію, примушуючи глядачів забути, що перед ними не дійсність, а картина. Особливо нам сподобались картини, що зображають «Англійських боксерів» і «Пожежу в Лондоні», де самовідданий пожежник рятує з охопленого з усіх боків полум'ям будинку дитину, тримаючи її однією рукою, а за допомогою другої спускається по драбині; хороші також «Міст через Темзу», по якому відбувається взад і вперед рух пішоходів та екіпажів», «Танок серпантин», тощо».

Це був, звичайно, не люм’єрівський апарат. Судячи по змісту його картин, можна припустити, що фільми і, можливо, апарат, були англійського походження. 1896 р. було випущено так багато «винаходів», що було б важко намагатися щонебудь вияснити на основі скупих відомостей про «сінематограф». У книзі Ж. Куассака «Histoire du cinématographe» наведено список патентів, виданих 1896 р. тільки у Франції, цей список нараховує понад 300 назв. Все це були «новітні кіновинаходи», для розповсюдження яких були розіслані у всі кінці світу десятки й сотні агентів. Очевидно, таким агентом був і харківський демонстратор «сеніматографа», ім'я якого ми можемо назвати, дякуючи знову таки зовсім випадково збереженому документові.

Демонстрація «сеніматографа» продовжувалась, звичайно, не «декілька днів», як було анонсовано спочатку, але справи його йшли видимо не дуже блискуче. Скоро після появи «циркуляра» Федецького, в газеті «Южный край» було надруковано таке оголошення:

«Рідкий випадок певної наживи! Через несподіваний збіг обставин дешево продається «сеніматограф», тобто жива фотографія; повний апарат з видами та приладами, запитати в п. Монне, в саду готелю на Катеринославській вулиці»[405].

Невідомо, вдалося чи ні нещасливому Монне ліквідувати свої справи і «пристроїти» «сеніматограф», але майже до грудня 1896 р. в Харкові не було кіносеансів. Як ми побачимо далі, тиша ця була удавана: Федецький в цей час дуже ретельно працював своїм «кінетографом», виконуючи перші кінознімання.

Першим відкрив кіносезон 1896/97 р. якийсь Ахіллес. Він влаштовував сеанси-під назвою «Жива фотографія — кінематограф, Ідеал Едісона в фойє драматичного театру з 3-ої години дня до 7 години вечора. У своїй рекламі Ахіллес дуже рішуче і наполегливо, хоч часом і не зовсім грамотно, закликав: «Ідіть! Поспішайте побачити живу фотографію. Треба бачити, щоб повірити… Всіх і кожного зупиняє подумати про живу фотографію. Подібне перевищує все бачене! Подробиці в афішах»…

Скромніше і, можливо, привабливіше була обставлена демонстрація «рухливої фотографії» на виставці, яка відкрилася 12 грудня на Сумській вулиці під трохи дивною назвою «Фізичні апарати». На виставці демонструвалися декілька автоматів; один з них, якщо опустити

405. «Южный край», № 5402 від 27/IX–1896 р.

5-ти копійкову монету, виконував музичний номер, у другому — з'являлася постать, яка дзвонила в двері, на дзвінок з дверей виглядала бабусина голова. Було також декілька автоматів — співаючих птахів. У такому оточенні показувалися картини чарівного ліхтаря та кінематографа. У грудні ж виступив із своїм кінематографом і Федецький. Подаємо текст його першої афіші:

«В понеділок 12 грудня в оперовому театрі буде даний сеанс кінетографа А.К. Федецького. Буде показана на сцені, на екрані завбільшки в 12 аршин ширини і 10 аршин висоти жива фотографія з закордонного та місцевого життя. Апарат «кінетограф» єдиний в Росії і являє собою останнє слово технічних удосконалень, поєднуючи в собі хронофотограф, сінематограф, кінематограф, сеніматограф, аніматограф, вітограф і багато інших. Перед сеансом дана буде опера «Севільський цирульник».

В замітці, вміщеній в тому ж № 5465 «Южный край» від 1 грудня 1896 р. було докладно вказано зміст «місцевих» знімків: «Хресний хід під час перенесення Озерянського образу божої матері з Курська до Харкова й джигітування козаків Оренбурзького полку, зняті тут безпосередньо п. Федецьким. З тими знімками кінематографа п. Федецького, які ми бачили в його ательє на екрані, всі бувші тут, «рухливі фотографії» зрівнятися ні в якому разі не можуть. Для відтворення знімків в оперовому театрі потрібна сила електричного світла в 60 ампер. П. Федецький, жваво зацікавлений винаходом кінематографа, дає тут тільки один сеанс, потім апарат його буде відправлений до Києва й Варшави».

Кіносеанс мав великий успіх. Ми маємо два відгуки на цей історичний сеанс. Наводимо уривки з цих відгуків:

«Сеанс кінематографа, влаштований Федецьким в оперовому театрі, перевищив всі сподіванки щодо інтересу, викликаного дивним винаходом Едісона Театр був переповнений, — ще задовго до початку спектаклю був вивішений аншлаг про продаж всіх місць. Після «Севільського цирульника», розпочався сеанс, який тривав півгодини часу, який минув для публіки зовсім непомітно, так була вона поглинута тим, що відбувається на екрані. П. Федецький демонстрував 11 знімків; з них місцевих було два. Знімки з'являлися на екрані

у великому масштабі, так що деякі постаті виходили більше натуральної величини. Деякі картини були вражаючі й викликали гучні оплески й захват глядачів. Картини дійсно захоплюють і утворюють повну ілюзію. Багато сміху, змішаного з здивованням, викликала картина, яка відображала вулицю Великої Опери в Парижі, по якій весь рух фігур та екіпажів відбувався не вперед, а назад. Чудова картина — джигітовка козаків Оренбурзького полку; особливе здивовання викликає момент падіння коня. На цій картині деякі обличчя офіцерів полку були настільки чітко відображені, що їх легко було впізнати…»[406].

«Другий сеанс кінематографа, влаштований Федецьким З добродійною метою «на користь бідних м. Харкова і тих, що потребують викупу теплого одягу до свят з ломбарду», відбувся в тому ж театрі 7 грудня 1896 р. Програма була поповнена ще однією місцевою картиною. Рецензент «Южного края» писав:

«Другий сеанс кінематографа влаштований з добродійною метою А.К. Федецьким в оперовому театрі, притягнув багато публіки. Картини цього року вдалися ще краще і викликали повний захват публіки. З нових місцевих знімків дуже цікавий був вид нашого вокзалу в момент відходу потягу з перебуваючим на платформі начальством».

У нас немає відомостей про інші кіносеанси Федецького в Харкові ні в 1896 р., ні в 1897 р., ні наступних років. Не вдалося знайти також відомостей про демонстрацію кінематографа

406. «Южный край» № 478 від 4 грудня 1896 р.

і картин Федецького ні в Києві, ні в Варшаві. Але є відомості про те, що Федецький не припинив своїх кіновиробничих спроб.

Ми схильні припускати, що Федецький не збирався експлуатувати свій кінематограф і робити з нього прибуткову статтю. На відміну від своїх товаришів піонерів кіно, більшість яких думала тільки про наживу, Федецький давав свої сеанси з добродійною метою. Не прагнув він також, можливо, стати кінопідприємцем, бо не брав жодної участі в боротьбі кіноконкурентів, що почалася.

Виникло це саме на початку 1897 р., коли в Харкові з'явився справжній «сінематограф» Люм'єра. Публіка швидко забула свого місцевого «винахідника», якого недавно вихваляла і вважала за визначну людину. «Сінематограф» Люм'єра підкорив усіх.

Рецензент «Южного края» не шкодував похвал:

«Кінематограф» п. Люм'єра істотно відрізняється від тих кінематографів, які раніше були демонстровані в Харкові. Перевага його перед попередніми, головним чином, полягає в тому, що в ньому майже немає тих коливань світла, які дуже впливають на зір і порушують ілюзію. Демонстрація кінематографа супроводжується оплесками публіки, на вимогу якої багато рухливих картин було повторено».

Численний репертуар, який нараховував до 100 картин, чудові проекційні апарати, реклама, — все це створило «сінематографу» нечуваний успіх. Правда, майже одночасно розпочалися сеанси «сінематографа» в залі дворянського зібрання і в приміщенні Харківського товариства аматорів хорового співу, але «сінематограф» Люм'єра досить швидко одержав перемогу, хоч йому не раз доводилось нагадувати в афішах:

«Дирекція сінематографа Люм'єра звертає особливу увагу публіки на те, що сінематограф Люм'єра нічого спільного не має з жалюгідними наслідувачами, що відвідали м. Харків».

Федецький не брав участі в цій гризні. Ранньої весни 1897 р. він поновив свої знімання. «Харьковские Губернские ведомости» про це писали: «На другий день свят місцевий художник-фотограф А.К. Федецький буде фотографувати різні моменти народного гуляння, на Кінній площі для свого сінематографа». На жаль, знімання, очевидно, не вдалося:

«Народні гуляння, — сповіщала газета 17 квітня — влаштовані на Кінній площі, в теперішні свята не відзначалися пожвавленням, цьому сприяв у значній мірі стан погоди, Холодної з вітром та курявою, яка засипала очі… Художник-фотограф А.К. Федецький зняв декілька сцен народного гуляння для вдосконаленого ним сінематографа, хоч з великими труднощами, бо вітер не дозволяв твердо встановити апарат».

Ніяких інших відомостей про дальшу кінематографічну діяльність Федецького нам виявити не вдалося. Можна припустити, що він покинув своє кіноаматорство, або переніс свою діяльність до іншого міста. Одно можна сказати напевне, що коли б Федецький захотів продовжувати свої досліди з кінематографом, йому неминуче довелося б поширювати свою справу, починати боротьбу з Люм'єром, а потім і з бр. Пате, щоб здобути право на працю. В умовах жорстокої капіталістичної конкуренції його кустарництво і кіноаматорство не могло довго існувати.

Радянське кіно. 1937. № 7. Листопад-грудень. С. 63–66.

ДРАМАТУРГІЯ Й СЦЕНАРНЕ ПИТАННЯ

Вл. Карелин

ПРИНЦИПЫ РЕВОЛЮЦИОННОГО СЦЕНАРИЯ

I.
Случайность и закономерность

В область кино-творчества Революция внесла глубокие принципиальные изменения. Дело не только в том, что персонажи современной кино-пьесы связаны с обстановкой революционных событий, и нс в том, что «героев» — в условном смысле — для этой пьесы дают те слои, которые в прежней фильме, па хороший конец, выпускались автором, как декоративный фон. Если бы изменение заключалось только в том, то не трудно предвидеть, что наилучшие сценарии были бы представлены опытными спецами по части кинематографического «закройного» мастерства: они набили себе руку в эффектном использовании специфических особенностей кино, совершенно самобытных по сравнению с другими видами искусства.

И, однако, этого не случилось. Именно сценарий старого чина, хотя и приуроченный к новым темам, представляет поразительное впечатление нелепости, несмотря на богатую технику авторов, использующих все ресурсы «великого немого».

Это обгоняется именно тем, что основное различие буржуазного и революционного кино является глубоко принципиальным. Философским фундаментом искусства кино в буржуазном обществе был апофеоз случайности; сущность эта не что иное, как одно из отображений организационной анархии буржуазного общества. И повинуясь этой, отнюдь не случайной, философии, логический скелет буржуазной кино-пьесы всегда вырастал из неизбежного случая. О внутренней закономерности можно было говорить только в отношении психологического развития в кругу переживаний каждого отдельного героя. Толчок же неизменно давала та или иная комбинация объективных обстоятельств. Герой мог пойти не в эту сторону улицы, а в противоположную, он не встретил, бы героини, и события пошли бы совершенно иначе. Но о он ее встретил потому только, что иначе не было бы занимательной завязки, потому, что духовному мещанину по зубам было только такое блюдо, а нс иное.

А зритель — многоголовый обыватель, для которого немыслимо было требование каких-то общих оценок жизни, уяснения связи частных случаев с целым — удовлетворялся анекдотическим «случаем». Буржуазный строй хорошо воспитал свое стадо в убеждении, что все сущее незыблемо, и никакой критической проверке не подлежит. А раз так, то какие требования, кроме занимательности, предъявлял потребитель? И что может быть занимательнее «а вдруг» — случайности.

Революция разрушила это убого подмалеванное царство.

Прежде всего зритель обнаружил, что незыблемые «устои» — не такие уже незыблемые, что катастрофические изменения не происходят по каким-то «божьим попущениям», как па расстоянии эпох могло казаться косному обывательскому мышлению, а подлинно проделываются историей, «своею собственной рукой» живых людей, пусть объединенных в мощные коллективы, но не менее от этого реальных и конкретных.

И наконец, обнаружилось, что вся жизнь человеческая это не изолированные, не ничем не связанные, кроме слепой власти случая, истории «Ивин Иванычей», а спаянная неразрывной логической связью система.

Каждый на своей шее постигал эти уроки.

И вот с этим эмпирически полученными знаниями многомиллионная масса пошла за дальнейшим раз'яснением так неожиданно вколоченных истин.

Нужно ли удивляться, что этот поток жаждущих по своему осмыслить совершающееся, прежде всего, хлынул в двери кинотеатров. Поэтому, говоря о задачах нашей кино-работы, мы главным образом и имеем в виду этих зрителей, для которых кино-школа первой ступени для осмысливания существующего. Ими не исчерпывается, конечно, общее количество зрителей, но это — основная масса, а кроме того, их интересы больше всего надо поставить но главу угла кино-работы, потому, что кино лучшее средство для массовой агитации.

Революционная кино-пьеса должна давать историю личных и коллективных столкновений и переживаний исключительно на фоне социальной и политической борьбы. Каждая сцена должна вколачивать в сознание идею подчиненности всего хода событий. Те или иные событии личной жизни, порою появление самих персонажей на сцене, могут зависеть от случая, но ни один случай не изменяет ни на йоту направлении события. Коллективная активность — есть основная пружина этих событий — это также один из главных «гвоздей» для восприятии. Кино должно воспринять эту истину, найденную опытом, и сделать ее проблемой нового творчества.

Экран. 1923. № 1. С. 22–23.

М. Майский[407]

СЦЕНАРИЙ

Техника.

Первое время по возникновении кино, режиссура совместно с актерами попросту выдумывала темы; на ходу их разыгрывали и делали с'емку.

Практика быстро убедила, что тему необходимо предварительно записать. Эти попытки записывания и привели к созданию тех или иных форм сценария; в наше время мы имеем их много, но здесь приведем только две чаще встречающиеся. Возьмем наиболее легкую и доступную, т. н. сценарно-литературную форму и приведем запись более трудной для разработки сцены с замедленным действием.

407. *Майський (Булгаков) Михайло Семенович* (1889–1960) — сценарист, прозаїк. Закінчив сільську шк. в с. Братениці. Працював токарем на Харківському паровозо-будівельному заводі. З 1920— виступав як прозаїк, друкувався в газ. «Пролетарій» (Харків). Був членом об'єднання «Гарт». У 1921 — бере активну участь в роботі Харк. Пролеткульту. З 1921 — пише російською мовою. ряд оповідань-нарисів. З 1923 — пише виключно українською мовою. Автор зб.: «Творці білого міста», «Індустріальні етюди» та ін. — *Прим. упор.*

Партизанский отряд превратился в 1 конную армию, а Остап в командира полка.

Ласково и спокойно выглядит днем кусок окруженного лесом поля с белыми деревушками вдали…

Из лесной просеки льется стройными рядами, в поле, по дороге, скромно одетая конница. В высоких шапках (буденовках), выглядит она как какое-то богатырское войско, и едет спокойно, даже не взглянув на сидящего верхом на лошади, одиноко в стороне, своего командира. Он — в простой английской шинели; любуется полком. Тихая улыбка скользит по его резко очерченным губам.

Впереди выступившей из леса колонны грянул оркестр и Остап, вскинувшись, поскакал к голове ее.

Текст в пол строки предназначается для надписей на экране; остальное для постановки. Но если этого достаточно для режиссера, чтобы понять автора, то далеко не достаточно, чтобы, оставив сценарий в таком виде, воспроизвести его в е'емке. Здесь требуется еще разработка сценария, разбивка каждого отрывка на ряд сцен, разметка монтажа и т. п.

Мы попробуем переработать приведенную сцену в указанном направлении, сохранив точно намеченное автором содержание:

Вздрогнул Остап, как бы очнувшись и пришпорив коня, рванулся с места. Остап опережает оркестр, становится и едет впереди его.

8	Надпись	Партизанский отряд превратился в первую конную армию, а Остап в командира полка.	Поле
9	Надпись	Налево лес, с просекой вблизи. Пейзаж с деревушками вдали, где белеют хаты. С просеки на равнину-дорога. Остап в простой английской шинели и шапке-буденовке выехал рысью с просеки, стал в стороне от дороги (передний план) и смотрит (в профиль объективу) на дорогу.	
10	Диафрагма	По просеке (в объектив) быстро и стройно, с оркестром впереди, едет конница; в высоких шапках-буденовках и скромно одетая, выглядит она, как какое-то богатырское войско	
11	Диафрагма	Остап стоит по прежнему. Точно ветром вынесло из просеки его конницу. Спокойны всадники; не взглянул никто в сторону командира. Любуется Остап конницей и загорается тихая улыбка на его суровом лице.	
12	Диафрагма (крупно)	Трубачи в оркестре но команде, закинув головы вверх, подносят к губам трубы и 1 играют (в об'єктив).	
13	Диафрагма	Вздрогнул Остап, как бы очнувшись и пришпорив коня, рванулся с места.	
14	Диафрагма	Остап опережает оркестр, становится и едет впереди его.	

В первой графе идет нумерация сцен и надписей, во второй технические обозначения: «надпись», «диафрагма», «наложением»; и третьей — изложение самого действия: в четвертой место действия: пятая остается пустой — и ней режиссер может отметить длину каждой сцены (метраж). «Диафрагма» означает появление картины путем расширения темного круга и исчезновение ее путем сужения такового. «Наложение» — это почти неуловимая для глаза (в процессе) замена картины. Термины «в об'ектив», «профиль» означают положение действующих лиц по отношению к об'ективу аппарата.

Здесь режиссер, если согласен с автором, имеет возможность прямо приступить к съемке. Поэтому эта форма кино-сценария более приемлема. Надо заметить, что сценарий должен иметь отдельно выписанные подробные характеристики, разъяснения особенностей костюма главных

или чем либо характерных действующих лиц и т. п. Полезно также к сценарию прилагать конспект его.

Сюжет.

За все дореволюционное прошлое русского кино почти не было ценных оригинальных кино-сценариев. Сценарий был просто театральной пьесой, где вместо слов, экран давал надписи; были, драмы, нудно психологические (типа Островского), были слабые детективы, были комические и, наконец, преобладающее количество инсценировок падало на произведения наших классиков: в остальной, большей части, дореволюционное кино питалось фильмами буржуазно-капиталистического Запада.

Советское кино выдвигает властное требование на репертуар созвучный нашей эпохе, пытается сделать кино проводником революционных идей и научных достижений, и, таким образом, придать ему воспитательное и даже просветительное значение. Ясно, что фильмы идеологически враждебного или, в лучшем случае, чуждого нам Запада дают обратные результаты, и далеко не все произведения наших и не наших классиков могут пригодиться для инсценировок. Возлагать надежды, поэтому, приходится только на сценарии оригинальные.

Американское кино вследствие специфической для американцев любви к бульварщине, специализировалось на детективах и авантюрах. В американских фильмах обычен, например, сюжет с двумя-тремя интригами, которые одновременно разворачиваются перед зрителями и, по временам переплетаясь, все время идут параллельно, пока не приводят к общей развязке. Способ этот, в литературе не новый, в кино выказывает свои качества тем, что не только целиком захватывает зрителя, но и не дает ему уставать. Если принять во внимание, что такой подход вполне возможен не только в детективных фильмах, но и во всех других, то приемлемость метода американского сценария, основанного на занимательности при построении сюжета, — неоспорима.

Русский зритель в общей своей массе воспитан на психологизме. Но психология должна быть не самодовлеющей, а только служить другим целям, — обоснованию сюжета, идеологии. Не психологизм мещанский, никчемный и прогнивший, а драмы, трагедии, строящиеся на главных психологических моментах (на героических) без копания в деталях и мелочах. Порывы, героизм, напряжение, измены и предательства, небывалые массовые движения, величайшая борьба классов. Это может и должно, быть, даже и занимательней (и ближе) ненужных детективов, и наше кино, захватив зрителя, выполнит свою роль, и воспитателя, и великого агитатора.

Надписи.

Идеалом сценария является полное отсутствие надписей. Немногие попытки в этом направлении пока не дали больших результатов, но современный сценарий уже достиг ограниченного количества надписей, и в настоящее время стоит (хотя и спорный) вопрос о еще большем их сокращении.

К надписям: следует прибегать в крайних случаях; так для экономии лишних сцен при интервалах во времени, при необходимости обозначения мест, действия и в других только необходимых случаях. Безусловно, следует избегать надписей для передачи чувств и настроений действующих лиц и их действий.

Экран. 1923. № 1. С. 23–24.

Д. Бузько

МИСТЕЦТВО ЕКРАНУ

Лист перший.

Оце приїхав на кінофабрику: ніби в гущавину тропічного лісу потрапив. Озирнувся… А, нехай йому всячена яке ж воно все дивне, нове, величне!.. От — струмочок простесенький з під коріння дерева — потвори. Так його я зрозумію. А навколо — хаос… Той струмочок, те, що я знав про мистецтво екрана взагалі, про спосіб творення сценарія зокрема. Зветься він: сюжет — динаміка — тези (ритм). Почнем з нього по ньому — гайда в гущавину!..

Насамперед, — умова: пам'ятати про безконечні можливості екранного мистецтва. Далі я постараюсь це довести, а зараз прошу йняти віру такому парадоксу: фантазія бодай найкращого із сучасних кінописьменників не сягає далі фантазії середнього оператора, а про фабрику в цілому й говорити не доводиться. Тут звичайна історія — техніка, як і завжди, випередила ідеологію й зараз не використовується й тисячна доля того, що навіть зле оборудована кінофабрика може дати. Й тому; йлопом буде той кінописьменник, який, створивши зоровий образ, почне сумніватись: а чи ж можна ще його подати?.. Єдине обмеження тут (як що це взагалі можна обмеженням назвати), це те, що випливає з матеріялу кіномистецтва. А саме: екран орудує рухливими воловим образами. Значить, усе, що хоче мистець сказати, він мусить говорити цими образами або через ці образи. Іншими словами: екран це, — малюнок мінус фарби (з деякими винятками: вітраж; про це далі) + рух. Розкриваючи ще дужки руху маємо темп + ритм. Т. чином кінописьменник, це, — оповідач + маляр (без самої техніки малярства) + почасти музика… Як бачите, даних у нього досить, щоб відмути в творчому синтезі всі обмеження.

Так от — сюжет.

Чи потрібний він у сценарію? — Звичайно, — не абсолютно. Хоч зараз безсюжетних сценаріїв і нема, оскільки я знаю, але вони можуть бут Бо що значить, так зване, скажім, безсюжетне оповідання? — Те, що творець так глибоко, або сильно, або гарно передав нам шматочок свого сюжету, що цим цілком вичерпав нашу увагу й заглушки цікавість до самого сюжету. Можна це зробити на екрані? Звичайно, — користуючися засобами екрана, а саме: рухливими чорнобілими-сірими плямами й сілуетами… Але тут повстає велетенське «Але» з боку усуспільнення вашого твору (бо ж не для тати-мати та рудої кицьки ви творите). Так от: написали ви, скажім, без сюжетну новелу — й вам пощастило її десь надрукувати

Тобто: суспільство витратило на неї трохи паперу + трохи праці друкарів. «Суспільство» подумає: нехай собі, — лабораторний ексцирамент, може декому й цікавий… А от сценарій — знаете ви, що постановка навіть невиличокого «пахне» тисячами червонців? А скільки збитку, коли ваша фільма не матиме успіху у панни Уваги (обов'язково з великої літери, бо тут ходить не про «декого», а про многоміліонну авдиторію, бо ж екран — дійсно масове мистецтво?! Зрозуміло, що тут уже для «суспільства» в справі усуспільнення вашого твору велика приризика й тому спокус лишити його для тата-мами та рудої кицьки надто великий… великий…

Однак, все таки ніхто не забороняє вам, зваживши це все, розігнатись тай бац лобом у мур рутини в справі сюжету. Здається тільки, що не мур, а лоба собі розіб'єте. Тому практичнійш буде розколупувати цей мур поволі: може дірку й проколупаєте, як що вона вам потрібна…

Не можу до речи не зауважити що те ж саме стосується до вселяких «ізмів». Звичайно 999% сучасних фільм натуралістичні. Але це не значить, що сценарій обов'язково мусить бути таким. Навпаки: кіно-митці виконавці (режисура, артисти, то що) та й, певне, частина авдиторії стогнуть у тузі. Але ж ніяк не можна втриматись од радости з того приводу, що в кіномистецтві залізний закон суспільної економіки нас од вселяких вибриків митців цілком забезпечує!.. Однак, звичайно, дійсно могутньому й глибокому натиску в бік нового, особливо колективному, дорога напевне знайдеться. Отож — до гурту, кінописьменицька братія! Який саме має бути тут сюжет.

Обминаю ідеологію, — (революційно марксівський (підхід, то що (це все далі повстане конкретно) й починаю просто з формальної вимоги, а саме тої, що випливає з матеріалу екрана.

Тіні екрану не говорять, не думають, не почувають — навіть, а рухаються: роблять щось — «діють». Не абсолютно, звичайно. Окрема постать екрану може щось подумати, пригадати, сказати, навіть (написом, чи инакше якось). Й не обов'язково людська постать. Те саме може вробити, скажім, димар, пічка, верстав.

Не казково й не містично, а… Ні, про це далі!.. Екран у цілому може нам щось нагадати, сказати. Для цього існують такі , елементарні прийоми, як «наплив» (ніби з туману вишиває («діяфрагма») світла крапка, що виростає в коло, де й зміщається спогад, образ слова, то що), напис, нарешті. Є й инші способи, цікавіші й складніші, але вони вже — «гущавина»… Однак, екран усі ці підсобні елементи не любить: вони рішуче заважають читкости й виразности основного мотиву; вони «розріжують» динаміку, затримують темп, перебивають ритм. Словом, краще, щоб на екрані як найменше думалось, пригадувалось, говорилось, а як найбільше діялось у супроводі безпосередніх, яскравих і дужих почувань, що їх виразно видно в самій дії. Тобто й дії ці бажано мати переважно, як рефлекси. Однак, останнє не обов'язково.

Отже сюжет має бути такий, щоб показати нам низку дій і подій, які в шаленому темпі майже безпосереднє слідують одна за другою. Психологічна чи там логічна підготовка цих подій побічним шляхом, тоб-то оповіданням (образами, звичайно), а не самим внутрішнім, прагматичним зв'язком подій між собою, майже цілком виключається Однак це не значить, що події, зараз почавшись у одному місці в певний час, не перемінюючи цього місця й не роблячи перерви в часі, мусять безупинно котитись до свого логічного кінця, розв'язки, як то кажуть. Навпаки: єдність місця й часу, основне правило класичного театру-драми, є лютим ворогом екрану. Які б цікаві події не були, але коли вони тривають більше 5–10 хвилин (екранних, тоб-то під час демонстрації, коли розвиток дії значно скорший за життьовий), як правило з'являється небезпека нудоти. Тому як найчастіша «зміна декорації» в протилежність сценічному мистецтву на екрані дуже бажана. Ще одна подробиця: на сцені, як відомо, теж так звана «натура», тоб-то не кімната, а «на дворі», вулиця, площа, природа в загалі, справляє ліпше враження, ніж дія розвинута в хаті (павільйоні). А от екран так той цих «павільйонів» просто не перетравлює. Це не значить, що їх зовсім не повинно бути. Без них неможливо обійтись, бо ж людське життя на 90% проходить у цих «павільйонах» (у пролетара, правда, не так). Але ж у фільмі їх має бути не більше 10–15%. Це випливає з основного засобу мистецтва екрана: з руху. Ну, який справді рух може бути в кімнаті!

Далі: одної низки подій звичайно не вистачає. Тому береться кілька таки низок, переплітається їх і зводиться всі до одної точки в момент так званої розв'язки. Це ще збільшує мінливість місця дії й відстань місць ріжних дай. Тут ви сміливо можете на протязі п'яти хвилин дати всі

п’ять частин світу, коли ваш сюжет це дозволить. Крім того це вимагає паралелізм подій, який ви можете давати або великими шматками—тут там, там тут; або роздробити їх на дрібнесенькі моменти — момент тут, момент там. Звичайно, робити це треба не «так собі», не граючись, а по законах контрасту, аналогії, то що; словом на підставі зв’язку між цими моментами.

Отже сюжет сценарія має бути, так мовити «набганий» на 90% діями й подіями, що стаються в яких — хоч місцях, але досить обмежені в часі. Правда, динаміка може цю межу перейти (а глибина переступити й через саму динаміку), але це вже — галузь як не геніяльних, то дуже талановитих спроб…

Як же практика розв’язує цю задачу?

90% буржуазних сценаристів удаються до так званого «трюкізму», тоб-то примушують своїх героїв чорт-зна-що виробляти, щоб, коли нема розумної, логічної дії, то хоч був би її сурогат. Або вигадують найскладніші інтриги з безконечними «випадковими випадками». Або щипають серце глядача мелодраматизмом… Словом, багато в них тих ріжних «або» для піджарювання цікавости глядачів і всі вони — ні до чого, бо буржуазні сценаристи упнулися лобами в непереможний мур, ім'я якому індивідуалізм у мистецтві й нічого вони своїми «фортелями» вдіють% «тут їм і смерть» разом із індивідуалізмом у життю. Нема чого критись із тим, що й нам доведеться такі ж фортелі виробляти доки ми не переліземо инший мур, ім'я якому незнання матеріалу й техніки екрану та невміння брати з життя сюжет, повний справжнього, не фальшованого руху. Будемо дбати про те, щоб цього незнання та невміння позбавитись, а поки що умовимось у той буржуазний мур, індивідуалізм, значить, лобами не впинатись. Бо ж справді, де ви візьмете в житло окремого індивіду, чи трьох, п’яти, десяти навіть, стільки руху, щоб вам його, без штучних засобів, на сценарій вистачило?

Екран може й повинний дати рух, маси, дію колективу. Це не значить — баталія або маніфестація. Бо ж не забувайте: екран не тільки фотографія. Він також мистецтво творчого синтезу, як і инші. От, скажім, речення: «завод робить у всю». Це не значить, що оператор стане в якійсь точці заводу та сфотографує його під час повного ходу. Тут ніякого мистецтва не буде. А от коли ви з’умієте вибрати кільки виразних моментів, навіть не вибрати, а створити їх, бо життя на виразність скупе, й пустити їх у відповідному темпі з відповідним ритмом, ваш екран заговорить так, що глядач зрозуміє його й буде вражений (самого розуміння не досить). Коли ви це второпали, тоді ви з'умієте дати кільки десятків, (а може й сотню — залежить од хисту) нетрів на таку здавалося б суху тему: «Завод став… У робітничому кварталі почався голод. Робітництво, шукаючи порятунку від нього, поволі декласувалося й т. д. «Як що ви людина марксівські-грамотна, завод і робітництво знаете, до того ж маєте здатність до творчого синтезу, спостережливість до типичного, ви «розшифруванням» цих чотирьох речінь дасьте чудесне тло дієвому сценарію, а як хочете то й зав’язку низки (або низок) дій та подій, бо коли показаний вами стан річей стосується, наприклад, до доби «великої руїни й великої борні» (роки 19, 20, 21), то очевидно враз знайдеться група осіб, що побажають використати цей стан річей для контрреволюції, й також ураз супроти них стане инша трупа, що схопиться з ними в завзятій борні… Ці дві групи, навіть окремі її представники (обов’язково типові!) дадуть вам ого! скільки руху. А коли ви з’умієте весь час «в’язати» їхні рухи з рухами мас, сценарій вийде й глибоким і динамічним.

В цілому зазначена вище тема та її розвиток можна вважати схемою низки сюжетів із явним міста а добу «руїни й борні». Збудована по трафарету протиставлення двох консолідованих сил, що боряться за посідання третьою, — невиразною й стихійною, вона відразу дає широкий розмах і велике поле масовій дії…

Не трудно було б накреслити цілу низку таких схем із инших галузів життя.

Отже, нехай «масовість» сюжета буде нам одним із джерел його «рухливости». Про инші джерела того ж руху, які ще щільніше підходять до вправи динаміки сценарія, поговоримо в наступних листах!

Лист другий

В минулому листі ми умовились, що «масовість» сюжета сценарія нам буде джерелом його «рухливості». Перш, ніж перейти до инших джерел руху; а далі — до динаміки й темпу, забіжім трохи наперед, щоб поговорити конкретніш про властивий екранному мистецтву спосіб обробки сюжету. Це для того, щоб у дальших міркуваннях не бути надто абстрактним, — щоб увесь час мати на оці матеріял цього своєрідного мистецтва.

Насамперед — зауваження, зв'язане безпосереднє з масовістю дії: кадр (отой чотирьохкутник, в якому ви бачите фільму) приймає одну, дві три — до сьоми окремих постатів, або… пятьдесять, сто, двісті, тисячу й т. д. Між семью (краще — п'ятью) й пятидесятью виходить сумбур, каша… Математично: кадр, «це — 6 метрів завширшки й 6 метрів завглибшки. Оце поле (звичайно, рухоме, бо можна фотографувати з автомобіля) індивідуалізованих дій. Краще сказати не індивідуалізованих, а виокремлених, мистецьки синтезованих дій, бо ж ми вже умовились, що дію маси краще давати яскравими, виразними моментами. Звичайно, маса в цілому кадру не вадить. А саме — тоді, як вона дає враження іменно маси: оту своєрідну величність; силу злиття окремих одиниць у загальній дії. Тут стилізація конче потрібна, бо, як уже заражалося, життя скупе на такі виразні моменти…

Щоб це було яснійше:

у попередньому листі я писав, що кіно-письменник, це, — оповідач + маляр + почасти музика.

Так от, — маляр!

Треба твердо пам'ятати, що екранне мистецтво (дарма, що воно оперує світотінями) надзвичайно матеріальне, конкретне. Скажім, чудовий Сосюрин символ: Вечір упав на коліна, руки простяг золоті…

Щоб дати цей символ на екрані… Думаєте — не можна? Чому ж — можна! Треба лише уявити собі цей образ цілком по малярськи, цілком конкретно. Тобто, щоб ви смогли, коли б володіли пензелем чи олівцем, намалювати нам його зі всіма деталями: очі, ніс, борода цього вечора, його золоті руки й т. д. Не подумайте що це жарт. Бо ж маляр — символіст безумовно розв'язав би цю задачу. Розуміється, що в нього отой ніс і борода вечора вийшли б не так собі, невипадково (і тому сміхотворно), а логічно випливали б із самої задачі й творилися б по законах малярського мистецтва.

Це я навмисно залетів за хмари символіки. щоб показати, що…

Та що для митця екрану кожний життьовий малюнок (а фільма складається з тисяч таких малюнків) і по суті є символ — конкретизований, матеріяльний символ, як що можна так висловитись. Тобто: по-перше кожна фраза в сценарію повинна зміщати в собі цілком чіткий, виразний малюнок. Коли ви не уявляєте собі цілком конкретно, іменно по малярська про що пишете, той не пишіть зовсім, може статися, що вас режисура врятує. Але ж хіба порядно на це сподіватись?

По-друге: цей малюнок не повинний бути штучним, вимученим. Тобто нічого в ньому не може бути так собі, випадково. Обов'язково — гармонія між дією й місцем дії (її оточення

теж). Не потішайте себе тим, що в життю дія часто відбувається не в відповідному для неї, цілком випадковому місці. На екрані цього не може бути. Інакше не буде настрою в вашому малюнкові…

На цьому, місці виникає справа з декорацією у сценарію, Так от: цілком забудьте про ту тенденцію, яку має декорація в театрі тобто — зникнути. В минулому листі я зауважив, що сценарій — це стислий роман. У справі декорації, тоб-то «річевого» оточення фабули сценарії рішуче одвертається, од драми й наближується до прози (як хочете поезії описової теж).

Щоб зрозуміти, яку величезну ролю відограє декорація (краще сказати — річеве оточення) у сценарію, продивіться уважно славетні закордонні фільми: «Индийские гробницы»[408], «Невеста солнца», то що… Фактично ці фільми попросту шантажують публіку, ховаючи пишности постановки (+ дійсно велика гра акторів) цілковиту убогість самої фабули. Для «искушенного» глядача, звичайно, цілком ясно, що вся ця роскіш постановки пристала до фабули, як сідло до корови. А для кінописьменника в цьому має бути наука: йти назустріч режисурі й у свойому сценарію надзвичайно уважно — зв'язувати це саме «річеве оточення» з живим персоналом і його діями, твердо пам'ятаючи, що він вільно може оповідати (як у звичайній прозі) самими пейзажами, без персоналу, розуміючи тут пейзаж не буквально, тобто: не обов'язково малюнки природи (хоч це теж і гарно і важно), а й той «пейзаж», чи вже «урбінаж», який може дати місто, завид, взагалі «машиновий лад життя»…

Практичний висновок із попереднього конкретно, прикладом: в мене добра здорова пам'ять зазначеного вище малярського типу, тобто, — дайте мені техніку малярства і я намалюю зі всіма подробицями те, що уявляю собі. Бай фантазія у мене така сама. І от же таки: сценарій той, що зараз ставиться, я писав у Харкові, а дія — переважно ліси над Бугом. Тепер ось і доводиться проробляти силу праці вкупі з режисурою, дарма що я дуже яскраво уявляв усе собі (особливо оте «річеве оточення») лід час писання. Тому я зараз, пишучи другий сценарій, де переважно — «машиновий лад», бігаю цілими днями по місту, продираючись у заводи та майстерні, *щоб цілком конкретно розвивати фабулу*. На підставі власного досвіду я й наважуюсь дати таку пораду: перш, ніж писати, підіть і добре розгляньте те, про що писатимете. Принаймні місця, де має розвиватися ваша фабула. Не пошкодуєте: силу житьовости й настрою дадуть сценарію такі екскурсії. Зовсім інший вигляд матиме дія у гармонізованому з нею річевому оточенню, ніж розвинута байдужо де…

Ще одна справа, дуже важлива для «рухливосте» сценарія. Це — його розмір, отой самий загадковий «метраж».

Насамперед не треба його дуже лякатись, пам'ятаючи, що режисура кінопостановки в порівнянню з дрмрежесурою має необмежені можливості в напрямку скорочення або, навпаки (не вже гірше), розвинення тексту. Але зловживати режисурою для такої праці (її без того в неї досить) звичайно не слід.

Отже автору слід мати хоч загальну уяву про ці «метри» і «кілометри».

Найлегше це буде тоді, коли перевести їх на всім відомий вимір — на час. Попереджаю: я обминаю славетні у свій час «шости, або і десятикілометрові», драми, романи т. и. Був момент, коли на це били, рекламували, а зараз і в Америці і в Європі вже такими річами не бавляться. І там уже в кінематографії викинули гасло: «до короткого метражу!». А вже про нашу кінематографію й говорити не доводиться. Сурові вимоги економіки ставлять тут відразу точно окреслену межу: «від 1 500 до 2 500 метрів». Й то це для повнометражного сценарія, яких — це не тільки крик, економіки, а й мистецького напрямку, — теж має бути як найменше. Як що

408. «Індійська гробниця» (Das indische Grabmal, 1921, реж. Д. Май). — *Прим. упор.*

в белетристиці зараз тужать за «повноважними» повістями та романами, то в мистецтві екрану протилежна вимога: дайте «короткий метраж»!..

Причин цьому багато.

Техніша:

Ясно, що в нашій селянській республіці кінематографія розвинеться лише тоді, коли екран пошириться з міст на місточки та села. Статися це може дуже легко хоча б і зараз, бо фільма це ж вам не театр з декораціями, трупою та иншим причандалом. Це всього на всього маленький апарат та «стрічка» в одну руку можна забрати та й гай! хоч і пішки, поки дядьківські копі нивку оратимуть, або скопи возитимуть. Самий екран у буквальному розумінню — хоч і мур інколи чи якоїсь хати: аби рівний. Але ж… Але ж не можна чекати, доки всі наші містечки та села електрофікуються. А етеро-кисеневий апарат або гасонагрівна лампа яку теж можна пішки перенести, «стрічку» на 2 500 метрів зіпсує: чадіти буде або щось инш. може трапитись. Отож: «від 1 500 до 2 500 метрів» обертається в «од 400 до 700 метрів».

Про те, що «короткометражні і дешевше й скорше ставити їй говорити не доводиться. Ручаюсь, що колиб директору кинофабрики принесли сценарії на 500–600 метрів та й ще зовсім без отих клятих (дорогі ж вони!) «павильонів» (тут же вам не бутафорська декорація, а справжні будівлі), він із радощів так би стрибнув, що головою стелю пробив би… Не турбуйтесь тим, що голова директора об стелю розіб'ється, або в стелі дірку пробів: прибуток од такого сценарія настільки великий що десяток директорських голів зробити можна й тисячу дірок у стелі замурувати. Про теж, як ідеологічно зараз потрібний цей «коротко метраж» я вже і не говорю…

Одне тільке застереження: звичайно, вимоги до «короткометражу» віщі, ніж до «повнометражу». Тут уже кохання, ревнощі та інше сміття нікому непотрібні. Давай, кооперація, «ножиці», авіація та інші агітречі! Знов таки: звичайно, не сухі агітки, а мистецькі: живі! З живими людьми та із живим «вічевим оточенням». Головне: як найбільше юмору. Коли не сміху, до хоч усмішки… Це, між иншим, тичиться не тільки «короткометражу», а й усякого «метражу». Трагізм ік чорту! «Машиновий лад його не перетравлює. А мистецтво екрану машинове…

Отже — переведімо метри на час. — Нормально «пропускається» за одну годину 1 200 метрів, знов таки, нормально й дія проходить, коли її фотографують, у тім самім темні. Т. чином, метр відповідає 3 секундам, тобто дії, що вимагає приблизно стільки часу.

Отже, коли ви пишете, себто тільки думаєте, те, що маєте в сценарій записати, ви мусите а*бсолютно конкретно* уявляти собі образи не тільки в просторі (про що було вище), а і в часі. Прикладом кажучи, кладете перед собою годинника з секундовим покажчиком; дія проходить у вашій уяві й ви нотуєте потрібний для неї час. Звичайно, на практиці не потрібно проробляти це кожний раз, коли ви пишете. Я, наприклад ніколи не робив. Але в мене гостро розвинуте почуття музики, особливо ритму, такту, математично-розміреного часу взагалі. Гадаю, однак, що такі вправи, щодо конкретизації уяв у часі ніколи не пошкодять, особливо, коли ви до музики мали мало дотичности й на свої музичні почуття покластись не можете. А для ознайомлення метража це річ просто таки необхідна. Звичайно, коли ви взагалі данні маєте, ви скоро навчитесь «метражити» на око, без точних обрахунків…

З рештою повторюю, це все не так страшно: є режисура, яка всі такі помилки виправить.

Аби було головне:

Динаміка, додержаний ритм і темп.

Ось до динаміки цього найтруднішого елемента, як тепер кажуть, фактури сценарія, я перейду в наступному листі.

P. S. Дуже хотілося-б мені підтримувати як найжвавіший зв'язок із читачами моїх листів. Тому був-би радий дістати через редакцію від них ріжні запитання, що, можливо, повстануть під час читання.

Лист третій.

Динаміка…

Але ж такий це тяжкий та складний елемент фактур сценарій, що аж страшно до цього приступитися. Тому й користуюсь нагодою поговорити ще трохи про справу обрання сюжета.

А саме:

Мав я недавно розмову з головою ВУФКУ. На чім світ стоїть лає він нашу письменницьку братію за недбале до злочину відношення до мистецтва екрану. Дивна річ, а очевидно й у наших письменників, погляд на кіно, це суто-масове мистецтво, певне, що такий самісенький, перейнятий легковажністю і пихою, як у служників, «чистого мистецтва»: це, мовляв, для просторо народу. Й тому або зовсім не варт злазить зі своїх парнаських верховин, або, злізти з них, так паскудно нахалтурити, щоб аж літературній контрреволюції заздрісно стало.

Продукується в нас творів чимало, з яких навряд чи 1% доходить до маси. Й тому, що книжка у нас іще далека від того, щоб бути масовим явищем. А ще більше тому, що певне багато води в Дніпрі утече, доки маса зрозуміє надзвичайну красу витончених образів і складних технічних засобів наших митців.

Кінчаючи на цьому свій публіцистичний наскок, вертаюсь… ні, ще не до динаміки, а до сюжету сценарія.

В минулому листі я писав про те, що сюжет «короткометражу» має бути ультра сучасним. Ясно: агітка… Писав теж про те, як цей «короткометраж» потрібний. А тепер дізнавсь про те, що й «повнометражу» (2 000–2 500 метрів: 5–6–7 розділів) нам ой-ой як бракує!.. Далі:

очевидно, що «повнометраж», (це ж роман!) агіткою не повинний і не може бути. Тобто, від нього вимагається глибина, продуманість і (релятивна, звичайно) об'єктивність. Инакше кажучи, — щира художність. Не знаю, може я й помиляюсь, але мені дається, що ультрасучасність (зараз, рік, ява тому назад) таким вимогам тяжко піддається, бо для глибини та (релятивної) об'єктивносте історична перспектива конче потрібна.

Журитися тут нема з чого; бо ж героїчна доба нашої революції на екрані ще зовсім не виявлена (ой, та й як же вона до цього підходе!..).

Звичайно, тут не ходить про «до зброї!», «крови!», «помсти» й т. и. Це, дійсно, вже нікому не потрібно. Але невже ж ви думайте, що добі 18–21 рр. так таки й кінець у мистецтві?! Все виспівано, все описано, все вичерпано?..

Не позаздрів би я нашим нащадкам (та й сучасникам), колиб їм заманулось ознайомитися з нашою революцією по художніх творах!..

Так от:

пише, скажім, тов. І. Шевченко сценарій «Йосафова долина». Як що я не помиляюсь, тов. І. Шевченко на власні очі цієї долини не бачив. У всякому разі я знаю напевне, що він цілої цієї події, починаючи з Калиновського хреста не знає зорово, а тільки чув про неї. Ще я знаю, що мешкаючи постійно у Харкові, тов. І. Шевченко все ж таки дуже далекий од сучасних настроїв подільського селянства.

Отже, на мою думку, в такому разі нема чого й сподіватись на добрий сценарій, як що пригадати ту ультра життьову конкретність, якої вимагає екран. Про неї я докладніше писав

у попередніх листах. А тут скажу коротко: розповісти про те, чого ви на власні очі не бачили, не можна: з чужих слів (та й «прибрехнути» є змога). А от покажіть те, чого ви не бачили! Звичайно можна… коли у вас дописьменицького хисту є оте «+маляр» (із попередніх листів). Але — не варт праці, коли…

Та коли той чи инший тов. І. Шевченко певне, що побував трохи не на всіх червоних фронтах і чудесно може згадати побут червоної армії під її героїчний час за «дні великої борні», а ВУФКУ аж пищить, так потрібує мати сценарії як раз на цей сюжет.

А то:

Вагончики, вагончики

біжуть собі, біжуть…

(під Сосюру),

а того, щоб вони побігли по екрану (ой, так ефектно це було б), розповідаючи всьому світу про той час, коли була «вся країна, що гойдалка» — і нема!..

Та хіба-тільки «вагончики»?! Чи ж мало все було суто рухливого — й екранодинамичного за цей незабутній час, про який (справді, це не парадокс) тільки екран зумів би оповісти як слід. А тут тобі — Йосафова дошка! Маєш: психологія!.

От!

Тепер про динаміку, що й її основною є боротьба, бо саме слово вказує на силу, а силу ми пізнаєм в її роботі, дії теж. Що глибші, ці сили, то упертійш і складнійш боротьба, — то більше в творі динаміки, як що її виразно й зрозуміло передано (тут, у самій конструкції твору вже ніби нема місця модерністській туманисті)…

Але все це тривіяльні узагальнення. Тому — конкретніше:

На нашу думку глибокі сили, це оті очну словом зі вступу до «До критики політичної економії»: виробнича техніка, виробничі стосунки й т.д. Коротко й ясно: те. з чого виходять (класові змагання, класова борня.

Звичайно, ці сили ми повинні показати крізь призму живих істот: чи то ріжні масові угруповання (навколо виробничої одиниці — фабрики, заводу, підприємства взагалі, — або зв'язані місцем осілості — робітничий район, квартал, — або, поверхом чи двома вище, — політичні угруповання) чи то окремі індивіди, в яких теж можна докопатись до отих глибоких сил. Але це вже буде копання, тоб-то психологія — річ до екрану непридатна.

Не заперечую: маючи яскравий та оригінальний хист до опису, можна подати життя річей, в даному разі машин теж без отої призми. Боротьби й руху в ньому скільки хочеш. Правда, в мирному стані це життя надто одноманітне: колізій мало. Проте під час революції ого? скільки драм і трагедії тут відбулось. Але все ж люди будуть ваш твір бачити (читати теж) і їм цікавіше буде й себе в ньому побачити.

Через це наприклад:

звичайнісінька вагранка На консервованому, тоб-то попросту покинутому заводі. Її їсть іржа, инші дефекти має вона: одірвана платівня заліза, покрадена цегла т. и. А крізь плями іржи та инші дефекти ми показуємо «напливом», як то кажуть про екранний спосіб показування в даному разі, що робиться через це із тим робітництвом, яке коло отої вагранки робило. Візьмімо це як вихідну точку розвитку дії. Далі:

вирішили завод відновити, для нас: вагранку одремонтовути. (Це «вирішили» само по собі — ціла історія!). І знялась катавасія навколо нашої звичайнісінької вагранки!..

Чого тут тільки нема? — все є:

і ті, яким ходить о те, щоб вагранка зовсім не ремонтувалась, і ті, якім кортить повернути це діло на свою користь; і ті, що хочуть це діло зробити та не можуть; і ті, що можуть його зробити та не хочуть…

Справу можна довести до того, що вагранку в повітря пустити. А для цього фашистів із Берліну (обов'язково на аеро!) привезти… Словом, усе:

побут, класовість, детектив, американські трюки й т. д.!..

Але хіба ж я дурний та й не розумію, що все це більше про сюжет, ніж про динаміку? Та, бачте, динамічність уже полягає в самому сюжеті. Сонне багнище ніяк «не ошекспирити». Хіба що — «обібсенити» можна…

От на цьому місці я й лапаю за хвіст екранову динаміку зокрема тримаючись за цей хвіст, мені легче буде й про літературну динаміку взагалі говорити:

динамічно розвивається дія тоді, коли все проходить не випадково, а закономірно, як-то кажемо ми. Та ще з такою залізною необхідністю, що стародавній фатум пригадуєш. (Це не моє: запозичене. Вже було в ЛНМ про це). Так от — «обібсенити можна»…

Візьме хлопчик каміння та з нудьги й штурне його в сонне багнище. Камінець потрапить у зелену жабу. Ну і станеться індивідуальна драма! А багнище собі як спало, так і спатиме. Бо ж зв'язок тут елементів надто слабкий. Скільки не порушай один, иншим хоч би що: й не моргнуть…

Не те з вагранкою. Тут ми маємо справу із «системою несталої рівноваги сил», надзвичайно міцно взаємно зв'язаних. Поруш одну й таке тобі порушення розвинеться, що аж сумно стане. Отже:

щоб твір був динамічним, треба колізію поміщати в такий куток життя, де б вона відразу починала хутко розвиватись у ширину й у глибину. Чому — колізія? Та тому, що без неї не буде порушення, не буде руху борні, не буде динаміки; точніше: виявленої, кінетичної динаміки, бо потенціяльно вона полягає вже в самих силах до їхньої колізії.

Тепер — про екрану динаміку зокрема: ріжні колізії бувають і по ріжному вони виявляються. Не заперечую: можна написати дуже динамічну драму для театру, де дієва особи будуть собі коло столу сидіти і балакати та й годі. Але посадити героя на екрані все одно, що смертельний вирок йому зробити. Ясно: основа театру все таки слово.

Основа екрану — зоровий образ. Слово змістом своїм передає (й спричиняє) рух, а зоровий образ мусить для тої ж мети сам рухатись. Отже:

пригадаємо ще раз оте (певне вже остогидле) «…+Маляр» і тоді скажемо прикладом так:

зорове динамічне становисько. (Ніби ми сфотографували акторів у найвищий момент трагедії). Ясно тоді, коли цей найвищий момент не в словах, а в дії, тоб-то — про пози ходить). Таких моментальних фотографій мілійони. А всі вкупі вони й творять кінострічку…

Трохи повторюючись, знов таки:

дії потрібні, а не внутрішні переживання. Бо ж ми їх ніколи побачити не можемо, а розповідати про них написами значить обертати фільму в ілюстрацію до питання літературного твору, як це сталося, наприклад, з фільмою «Рассказ о семи повешенных». Дійсно «рассказ», а не фільма.

На цьому кінчаю листа з тим, щоб у наступному поговорити докладніше про ці саме драматичні становиська (на екрані) й про закони їхнього чергування та розвитку.

Одеса.

Література, наука, мистецтво. 1924. № 15. 13 квітня. С. 2;
№ 19. 18 травня. С. 2–3; № 24. 22 червня. С. 2–3.

Марія Романівська

КІНО-СЦЕНАРІЙ

I

Жодне мистецтво не розвивається в нас таким швидким темпом, як мистецтво екрану. Коли література нараховує віки від свого народження, кіно —лише роки Кіно нині набуло величезної популярности, викликало увагу всіх шарів суспільства. Удосконалюється техніка, виробництво нашої кінематографії набуває розмаху й характеру європейського, виростають кадри «кіно-спеців».

Україна має свої кіно-фабрики. Фабрики ці оборудовани за зразком кращих західних. Наше виробництво має своїх молодих техробітників і навіть закордонних спеців. Треба «їжі» для фабрик, треба кіно-сценаріїв. Резюме ясне. Товариші, пишіть кіно-сценарії. Але, пишіть обережно. Наше «кіно-сценарство» ще довго плутатиметься між халтурою та літературщиною.

Але ясно вирівнюється певна лінія: кіно-сценарство має зовсім своєрідну фізіономію і вимагає особливого підходу.

Практично: людина хоче писати кіно-сценарій. Гаразд. Можна дати невеличкі практичні вказівки… Вони безконечно маленькі… Не можна вказати, як саме створюється в творчому процесі сценарій. Це залежить від індивідуальносте, розміру «таланта», інтуїції того, хто пише. Потім: лише праця на кіно-виробництві дає можливість опанувати кіно, дає повне розуміння як писати. Але тому, хто починає — можна дати кілька порад. І не треба старатися зразу знати надто багато, залізати в глибокі нетрі техніки сценарія і виробництва. Книжки (а їх мається зовсім обмаль) багато не дадуть. Лише на кіно-фабриці можна зрозуміти все. Доки що не треба дуже ламати голову над тим, що таке «діафрагма» і чи доцільно автор її вставив. Треба написати лише так, щоб було зрозуміло для середнього режісера.

II

Сюжет. Треба добре подумати перед тим, як вибірати сюжет для кіно-сценарія. Потрібні сценарії побутові, історичні, дитячі… Для всіх одно: сюжет сценарія мусить по своїй істоті бути кінематографічним. Треба, щоб сюжет сценарія мав як мога більше руху, динамічносте. Те, що не може втілитись в рух, в міміку, не годиться до екрану… «Мертвенний спокій» — це для кіно смішний звук… З життя Обломова навряд чи вийшов би гарний сценарій… Воно було таке ліниве й статичне… Чим більше руху, змін місця, вражінь, зміни в дії в становищі героїв, тим кращий вийде фільм. В кіно все в русі і все через рух.

Молодому авторові не слід братися за психологічні сюжети. На перших кроках це буде надто важка мета. Треба глибину психологічних мотивів і переживань передати через події — це не легко і треба вже мати деяку практику передачі всього через німий екран.

Не слід брати також за сюжет чиєї-небудь біографії. Здається можна найти цікаву біографію і так легко збудувати на ній кіно-сценарій. Нічого подібного. По біографії сценарії будувати важко. Треба ув’язувати події на протязі одного-двох-десяти років, в’язати такі стрибки

як, напр. 5–10 років, треба дати все в цікавій фабулі, бо не буде динамічности, безперестанного наростання дії.

Не варто ганятися також за дешевим рухом, особливо за неправдоподібними «кінематографічними історіями». Кожну подію сценарія треба міцно «обґрунтувати». Так само, не слід захоплюватися батальними сюжетами.

Досить вже сценаріїв з війною, з бандитами. Радянська кінематографія має вже чимало таких фільмів. Вони зіграли величезну ролю в них зафіксовано малюнки нашої революційної боротьби. Але зараз вони відограли свою ролю. Треба вже відбивати на екрані сьогоднішній день, новий побут.

III

Безфабульних сценаріїв ніколи не треба робити. Спроби безфабульних сценаріїв (як напр., «Стачка») не дали гарного фільму, не дивлячись на все майстерство. Треба ясно і певно: інтригу і не одну, а дві, три, чотири. Не можна на якому-небудь одному типі і на якійсь історії з життя того типа збудувати канву сценарія Треба не менше трьох головних «персонажів» і не менш трьох інтриг. Правда, дитячий сценарій може мати «мінімум», цеб-то дві, бо не педагогічно розкидати увагу дитини. Що торкається дорослих — гарно, коли інтриг більше. Треба тільки міцно сплести і ув'язати ці інтриги одна з одною. Зв'язувати їх треба обережно Припустимо, єсть три інтриги, єсть три життя, вони сплітаються в такий спосіб, що з їх взаємовідносин народжується фабула сценарія, яка повинна в цілому дати певну ідею. Та сценарій мусить мати (шаблоновим словом) «розв'язку», тож не треба зразу ставити ці три життя в тісні взаємовідношення. Треба вести інтриги з початку, кожну окремо, можна з початку дві, потім вплітати третю, потім все ближче, ближче до найвищого наростання сюжету, тісно і міцно сплітаючи їх.

Сюжет вимагає серйозного обдумання й обгрунтовання. При чому все: ідею сценарія, епоху його неодмінно повинно передати через цікаву фабулу. А фабула має бути пророблена в голові остільки ясно, ніби автор був у кіно і бачив уже готовою свою картину на екрані.

Тоді залишається одно: «записати» і «змонтажувати» картину. Про ці дальніші кроки роботи над сценарієм поговоримо иншим разом.

Плужанин. 1926. № 2(8). Лютий. С. 6–7.

Ол. Досвітний

КІНО І АВТОР

(На критику і докори).

Сценарій-режісер-фільма-автор-глядачі

Тов. Майський, автор сценарія кіно-фільма «Остап Бандура» в «Вістях» ч… листом до редакції, пояснює читачам, що його твір дужо перекручений на фільмі і картина не відповідає змісту його сценарій. Причиною, що викликала цього листа, були напади на нього в рецензіях деяких газет. («Більшовик»).

З приводу цього слід дати пояснення не для того щоби захищати рецензентів чи т. Майського, або саму кіно-установу, «що перекрутила», а щоби читачі мали уяву як то все відбувається, чому автор сценарія іноді одмовляється від свого ім'я на фільмі?

Коли фільма вже готова і йде на екрані, тоді трудно найти винного — хто її і чим зіпсував (коли не зважати на технично-художній бік)?

Автор написав, хтось може додавав, а режисер ставив.

Чи зрозуміє глядач, хто зіпсував зміст, фабулу і т. и.?

Звичайно краще всього сказати — всі винні. А по правді то буде те, що сказав тов. Майський: винен той, хто відповідає за свою, картину. Але не в виновних справа (це питання суперечне, бо відносно «Остапа Бандури» більшість рецензій каже за те, що фільма дуже добра), а справа в тім, чому то так виходить, що автори дають одно; не затверджується відповідними компетентними особами і установами, і коли вийде фільми, то на ній буває щось зовсім инше.

— Процес творення картини відбувається так: а) автор, пише сценарій, цей сценарій в редакції іноді переробляється, доповнюється, — коли; він на всі боки одшліфований, — затверджується до постановки і йде на фабрику до режісера. От тут то й починається гоголівське «Е».

Режісер починає ставити, разом з цим іде темнична підготовча робота, розробка з артистами і т. д. Виходить, що врешті все останнє твориться режісером. А кожному відомо, що спеців кіно-режісерів (а це окрема галузь од театр. режісури): які б були пересякнуті комуністичною ідеологією, які-б розуміли і були виховані чи самі виховалися в новітнім гарті культурної творчости, — таких кіно-режісерів зараз немає. Тому-то який-би не був добрий росхудожньо-талановитий режісер, а коли у його бракує отої «душі», що вимагає сучасна культурна потреба, — нема душі, яка-б відбивала в собі шляхи і завдання радянського виховання та комуністичних прагнень, тому не може, мати души і фільма щ сценарія якої вкладено дуже багато сил і отої таки «души». Тут не доводиться говорити про фабулу, зміст, що в своїх нюансах далекий від розумінь сучасного спеца кіно-режісера. Навіть якась пуста дрібничка, на яку не звернув уваги режісер, або просто викинув, як «шлак», — в сучасній кіно-фільмі псує і увесь зміст фільми. На коли-ж зауважимо, що сучасні кіно-режісери виховані в старих кіно-постановках, ясно буде чому иноді сучасні постановки далеко не відповідають вимогам радянської кінематографії.

— Потрібні кіно-режісери комуністи. В театрах вони є, в кіно ще нема. Їх треба створити, і вони будуть, вони вже народжуються.

Але який вихід для сьогодня? В практиці повинно робитися, і робиться так: при постановці картини — повинен бути присутнім автор сценарій і керовник, редактор того сценарія, то-б то творець і той від кіно-установи, хто ідеологично відповідає за картину — фільму. Тоді режісер не зможе робити картину, так як його «ліва нога захоче».

Одначе частенько буває так, що з ріжних причин, ну, скажемо, знімка йдуть в ріжних далеких місцях, фабрика далеко знаходиться, ріжні об'єктивні причини по яким нема можливості послати автора, виїхати самому редакторові, чи відповідній комісії — що ж зовсім не робите картини?

От тоді і поклядаться надія, що режісер не спартачить, або принаймні не дуже спартачить… Коли-ж візьмемо під увагу що і сучасні режісери для постановки, взагалі фільтруються з боку їх «кебети», «душі» і инших прикмет культурного робітника в радянській республіці, ясно, що ця надія з боку кіно-установи буває цілком правдивою. Инша річ, що з тим режісером роблять, як вів спартачить і, так би мовити, діскридитує кіно-установи і себе, — про це тут не, будемо говорити. Про це певне знає профспілка і це до глядача не доходить. Але факт так і лишається фактом.

Це не тільки про «Остапа Бандуру», а взагалі.

Багато ще в цій справі дрібничкових причин про які не доводиться говорити і які часом зовсім і до голови не прийдуть глядачеві фільми і рецензентам.

Але залишити це все так, як є, не усувати цих причин, не рецензувати, не критикувати, не лаяти за ляпсуси і їх це виправляти та не шукати шляхів до їх усунення — значить бюрократично отмахнутися, значить виявити нездатність до розвою кіно-справи і до її бездоганної досконалосте. В радянськім суспільстві це абсолютно не припустима. І разом з поясненням причин, треба шукати шляхів до усунення їх, прогнути до бездоганности постановки.

Що намічається в цій справі, принаймні ВУФКУ?

Отой досвід партачень виявив неприпустимість навіть часткових ляпсусів тому, разом з удосконаленням редакційної, творчої справи сценаріїв, ведеться тверда лінія на основне — переведення їх на фільму. Тому ні один важливий сценарій — не буде в постановці без автора і редакторати ВУФКУ, або принаймні редактора чи уповноваженого для переведення сценарія. В зв'язку з далекою резиденцією фабрик постановки від центру, намічається постійний творчий контроль, — постановщик, а при потребі, — окремі комісії. Вже на сучасні постановки двох великих картин, кілька часу, на фабриках, де йде підготовча робота, знаходяться автори, а на самі постановки виїде головний редактор ВУФКУ чи відповідальний уповноваженні редактора, або при можливости репертуарної ради.

Ні одна фільма, картина її і навіть напис (ой, ці написи!) не буде відбуватися без керовництва редактора ВУФКУ. Це, принаймні ті перші можливости, що можна зробити в цій справі. Як доведеться, перевести їх в життя буде видно, бо часто виникають такі невидимі причини, яких людина ніколи не сподівається.

В дальшім розвою, в дальшім шляху роботи, при певних можливостях буде переведено і той твердий план, що намічено в цій справі,

Тоді вже критичні замітки, рецензії, вказівки певне, підуть в іншому напрямкові — більшої досконалости нових шляхів для кіно, нових методів роботи і його завдань.

Ще багато є моментів і тих болячок, що сидять на тлі розвою оправи кіно, перспектив і т. и., про що варто сказати, але про це скажемо иншим разом, в инших статтях.

Література, Наука, Мистецтво. 1924. № 14. 6 квітня. С. 1.

Б

КІНО-СЦЕНАРІЙ ТА ЙОГО ПОБУДОВА

Щоразу до редакторату ВУФКУ надходять листи із просьбою написати, що таке кіносценарій та як його пишеться. Звичайно, дати повну відповідь ножна лише на перше запитання. Друге — як пишеться сценарій — вимагає цілої книжки-підручника. Та вивчивши цю книжку не значить що напевне напишеш сценарій. Сценарій потрібує:

1) добре збудованої фабули (момент літературний),

2) яскравого змальовання (пером, звичайно), тих окремих картинок, що з них ціла картина складається (момент письменницько-малярський),

3) виразного ритму і темпу (момент драматургично-музичний).

Сценарій для кіно-фабрики те, що п'єса для театру — закінчений літературний твір. Оговорююсь: бувають ще сценарії иншого типу, лише схематично накреслені — лібрето. Але практика радянських кінопідприємств із багатьох причин такий тип виключає, вимагаючи нормально твір середньому на три друк, аркуші (120 000 др. знаків) з умовою — найлаконічніший стиль. У цьому стилю основна ріжниця між сценарієм та инш. літературним твором. Пишеться рівно стільки, скільки потрібно, щоб вас зрозумів режисер. Не більше…

1. Тема сценарій. Коли пишеться для ВУФКУ, дивись мою статтю в ЛНМ, ч. 42.

2. Сюжет сценарія. Ще більш, ніж на сцені, на екрані шківі особи «діють», бо вони — німі. «Дія, рух, із винятком пари написів для них єдиний спосіб виявлення своїх думок, бажань, свойого характеру взагалі. Отже, говорюча грубо, сюжетом сценарія може бути лише така подія, де герої можуть виявити максимум діяльності, тобто, коли ми їх можем розуміти без слів. А без слів нормально можна зрозуміти загальні прості, дуже почуття й бажання. Все витончене, плутане, глибокодумне екрану нормально неприступне…

Цікава інтрига, багато руху, різкі контрасти, яскраві типи, ефектні положення — ось потенціальні елементи доброго сюжету для сценарія.

3. Фабула сценарія, Обравши сюжет, будуємо фабулу сценарія, тобто: розбиваємо основну подію на ряд окремих моментів; ці моменти в'яжемо між собою; додержуючись усіх правил композиції літературного яскраво-фабульного твору. Кому не зрозуміло, що то таке «яскраво фабульний твір», нехай прочитає у відповідних підручниках із теорії літератури. Грубо кажучи: «фабульний твір» це такий, що, коли ви його читаєте, вас аж пече, так цікаво знати, що ж далі буде. Отакою «пекучою» повинна бути фабула сценарія.

4. Архітектура сценарія. Зробивши фабулу, беремось до її розтину на

а) епізоди,

б) епізоди на сцени,

в) сцени на кадри.

Кадр — первісний елемент сценарія. У письмі його відзначається номером. Нормальний односерійний сценарій складається з 500–800 кадрів. Кадри — це ті цеглини, ще з них будується сценарій. Кадри — це ті знимки, що з них робиться картина. Що ж таке — кадр?

Приблизно кажучи, кадр це те, що можна зняти, не міняючи місця апарату. Тобто, ви повинні до галюцинації реально уявити собі те, про що пишете, поставити в своїй фантазії знимаючий апарат і розміркувати, чи вийде на плітці (плівка є кіно-платівка в фото) все, що проходить перед отвіром апарата, чітко, ясно і в бажаному вам розмірі. Наприклад: «А і Б зайшли в кімнату, посварилася, побилися. А забив Б і втік». Звичайно, ви можете поставити апарат так, що знімете все, від початку до кінця, не пересовуючи апарата. Але знімка в цілому може вийти невиразною. Бо, коли «А і, Б зайшли в кімнату» можна взяти дальше, то «посварилися» очевидно вийде краще: коли ви наблизите апарат до дієвих осіб, щоб було видно міміку їхніх облич; можливо (це залежить од того, яку вагу ви надаєте їхнім переживанням) вам доведеться брате саме обличчя одного з них, або обидвох разом, або то одного, то другого. Зокрема впереміжку. «Побилися» — очевидно доведеться знов одсунути апарат, щоб, рухаючись під час бійки, А і Б, як кажуть, «не різались кадром» тобто не витіснялись із того чотирьохкутника, який є зоровим полем апарата. «А забив Б» теж доведеться певне відділити, щоб ясно було, чи «забив» чи тільки «повалив». «І втік» — теж нова знімка. Можливо, що сцену доведеться ще перерізати

написом; це — теж кадр. Отже — сцена, що на перший погляд уміщається в один кадр, може розбитися на декілька кадрів, може й на кільки десятків. Усе залежить від того, яку вагу ви надаєте деталям сцени, її окремим моментам.

Оця деталізація сцен, зосередження уваги то на одному, то на другому моменті, дає так звані плани. Планів, звичайно, стільки, скільки може бути відстаней апарата від об'єкту знімки. На практиці пишучи, досить зазначати «перший план (ПП) і загальний план (Заг. п.); иноді — є «чильно», «близько», «дуже близько». Ці означення не варт вживати перед кожним номером — кадром; звичайно відстань знімки в визначається цілком ясно змістом кадру; але тоді, коли автор відчуває, що самий зміст ще це визначає вімогані (момент деталізації), зазначення її (плану) потрібне.

Дбаючи про виразність і точність кадру, не треба, забувати про його красу.

Яку велику вагу має краса надра, доводить такий приклад:

Димовська історія (вбивство Малиновського може бути сюжетом великого сценарія (на 6–8 розділів) на свій зміст. Але місце цих усіх подій — село Димовка — степове село з рівним рядком одноманітних хат без садків, без рослинності взагалі, таке погане та нудне, що показувати його на 1 500–2 500 метрах цілком неможливо: нудота виїсть очі глядачам.

Звичайно, красу кадра досягається не тільки пейзажем, — усе, що справляв на око враження краси може служити й красі кадра.

На письмі кадр зазначається ріжно: иноді й десятком рядків, буває, що одна фраза дістає отакий вигляд:

124. Іван підбіг до вікна, гляну?..

125… глянув…

126… вистрибнув із вікна і…

127 побіг задами.

Тут у № 125 тільки повторено слові «глянув» замісць повного зазначення виразу його обличчя, що очевидно береться дуже близько, бо, певне, легко з попереднього зрозуміти, який має бути вираз… Планів не зазначено, бо й так ясно.

Отже — обточивши добре кадри, ці цеглини сденарія, беремось її складати, або беремось, як-то кажуть, до монтажу сценарія що з нього потім і картину монтується.

Як треба провадити цей монтаж? Очевидно не так, як ми розкладали фабулу на епізоди–сцени–кадри. Бо в картині кадри що належати до ріжних сцен, епізодів, ріжних дій, часто розділених величезною відстанню, раз-поз-раз переплітаються між собою, чергуються, майже зливаються.

Що примушує робити таку перетасовку кадрів? — Закони ритма й темпа.

Ритм — правильне чередування кадрів із прискореною й затриманою дією. Очевидно, що різки переходи од кипучої діяльності до повного спокою мають бути лише тоді, коли цього вимагає ритм, а не тоді, коли це потрібно для фабули. Як що дійсно фабула цього вимагає, значить її погано збудовано.

Темп — правильне наростання скорості дії, нормально під кінець кожного розділу з найвищою точкою під кінець цілої вартій ви (розв'язка).

Часто-густо самим змістом трудно буває досягти ритм й темпу. Тут у пригоді стають паузи у вигляді способів розділу кадрів або окремих кадрів, а саме:

Діяфрагма (ДФР) коли кадр починається світлою точкою, що розходиться колом, так само можна закрити кадр.

«Створки» горизонтальні, вертикальні й по діагоналі.

Заслон — згори, знизу, збоку, по діагоналі.

Нарешті просто павза чорна, біла або кольорова (залежить од змісту й настрою).

Окремо ставлю: Наплив (виходить із туману й уходить у туман), бо цей спосіб, найчастіше вживається ще для передачи думки, спогаду, слова, коли треба уникати написів.

Довжину цих павз треба простежити на екрані. Крім своєї ваги для ритму й темпу, вони ще мають те саме значіння, що синтаксичні знаки (точка, кома, лапки и т. и) в письмі: ними виокремлюється кадри або групи кадрів.

ДФР, створки, заслон ще вживається для наше, коли треба зосередите вагу на якійсь деталі, не збільшуючи її на весь екран (не наближуючи апарат). Напр., ключ зачиняє колонку, а не треба знати, хто зачиняє і які двері.

Очевидно, що ДФР, ствр., засл., наплив (затемнення — висвітлення) крім ритмічного мають ще чисто зорове значіння, створюючи відповідний своїй природі ефект…

Література, наука, мистецтво. 1924. № 45. 16 листопада. С. 2.

Ілля Бачеліс[409]

ДУМКИ ВГОЛОС

Це було в 19-му, коли за нужею ліз тиф, теплушка плекала хвороби, бактерії та мікроби. Мій сусід, рудовусий фельшер і коновал, довго вовтузився на полиці і нарешті, як урвався йому терпець, витягнув з кишені теплих штанів саморобного ковальського виробу ножа.

— «Ось, — промовив він, підносячи ніж до світла. Всі операції ним проробляю».

Плюнув на лезо, протер по штанях і підніс мені до очей.

— «Ось — повторив він похмуро. — Знайдіть хоч-би одну мікробу», — і з виглядом переможця подивився на сусідів.

Боюся, чи не проектує тепер мій фельшер який-небудь (може навіть науковий) кіно-фільм. В усякому разі відношення до кіно-драматургії часто має такий самий характер, як медична філософія Гіпократа залізничної теплушки. Скажу більше — така філософія життьова і життям виправдана. Вона має свої права на існування.

Кіно, як професійна галузь, ще надто молода, і тому нема у нас кадру своїх фахівців. І на підставі того, що «не святі горшки ліплять», до художніх рад кіно-підприємств як риба в перет, йде коновал від кінематургії. Низька якість їхньої продукції відчувається надзвичайно гостро. Їхня праця, це в найкращому випадку лише лібрето, розраховане на надлюдську працю режисера. Відсутність найелементарнішої техніки, відсутність почуття необхідності такої специфічної, такої особливо потрібної для екранового твору розробки, яку вважали за питому тільки для режисера — найслабше місце цього вельми приємного захоплення кіно-творчістю.

409. *Бачеліс Ілля* (1902–1951) — письменник, журналіст, кінодокументаліст, кінодраматург, театрознавець. — *Прим. упор.*

Характерним в цьому відношенні є той факт, що «кваліфіковану» роботу по кіно ведуть у нас письменники, літератори-белетристи.

Драматурги театру майже не дебютують в кіно. Тут відчувається що белетристи не ув'язують своєї праці для екрану З особливою, своєрідною для кіно, технікою і тому легше підходять до нього, ніж драматурги, бо для драматургів по суті фаху більш ясною є різниця й особливість межи їхньою технікою і технікою кіно-твору. Письменникові треба знати слово; драматургові — слово (мову) плюс сцену (сценічний комплекс, себто актора, декоратора і т. п.); сценаристові — слово (напис), сцену і щось нове, що загалом звуть «екран». Це примушує драматурга з великою обережністю ставитися до своїх виступів на терені кіно. Це спричиняється до переходу сценарної зони до сфери впливу літератури.

Треба підкреслити, що широко і на досить високий щабель поставлене у нас науково-дослідче розроблення питань літератури і театру зовсім не доткнулося сценарія, яко самостійної галузі мистецтва. Сценарій чекає на свого теоретика і дослідника. В цьому виявляється почасти і наша відсталість від світової кінематографії. За кордоном, де кінематографія професійно відокремилася, сценаристи також зробилися фахівцями. не літераторами, не драматургами, а саме сценаристами. Вони опанували винайдені засоби, таємниці зорового оповідання, композицію монтажу, ритмічну гру. Тут витворилися навіть окремі школи (напрямки), сценаристів, про які ми не маємо жадного уявлення, бо для нас всі твори до екрану сірі і однокольорові, як коти вночі.

Через технічну короткозорість на нашого режисера накидається і розробка прийнятого лібрето в сценарій (иноді З допомогою «підручного сценариста») і саме його переведення. Характерно в цьому відношенню те, що наші молоді режисери часто самі виступають в ролі сценаристів, а Перестіяні вирішив навіть ставити екранний роман «Три життя» без сценарія, роблячи це так-би мовити à livre ouvert і проводячи роман одразу по режисерськи.

Навіть у тому разі, коли сценарії цілком придатні, вони здебільшого лише фіксують утворені положення, але не прийоми; винахід нових кіно-засобів лягаю цілком на режисерів, і для них сценарій, навіть найкращий, є лише трамплін для перескоків власної фантазії.

Питання якости сценарія — питання болюче. Без фахового кадру сценаристів (не зайшлих гостролерів, не кіно-партизан), ми не маємо перспективи просунути наперед нашу кіно-продукцію в якісному відношенню. Використання кіно-коновалів загрожуй завести до глухого кута нехтування так технічних, як і творчих особливості в сценарної роботи На виробництво загрозливо насуваються аргумент дилетантів і ремісників:

— Сценарій бездоганний. Знайдіть хоч-би одну мікробу.

II.

Перш за все відбиваються нерозробленість сценарної техніки на формах екранних творів. Кіно розмовляю французько-нижнегородською мовою. Наша плутана термінологія (найбільш вживані: «кіно-роман» — запозичено в літератури; «кіно-комедія» — в драматургії театра, «загальний фільм», — такий самий широкий і непевний, як п'єса — тільки відбиваю дійсний стан річей. Позичання чужих і вживання навмання сліпо, до речі й не до речі їхніх термінів само собою нічого не може означити.

Тут іде мова, не тільки про терміни. Суть полягаю в тому, що й самі фільми формально не дають змоги зарахувати їх до літературних або драматургічних категорій. Але вони також іще не остільки стало оформлені і ще не дають розвинутися своїй особливій термінології.

Не даремно-ж ринок (термінологія-ж не тільки формальне питання: її шукаю й комерція, щоб означити асортимент) узявся означати характер фільму прикметниками: «авантурний

фільм», «салонний», ковбойський і т. и. Ця спроба кінець-кінцем дійшла до порожнього й знову-ж загального «художній фільм» (мабуть, одрізняти від наукового та хронік).

Єдина термінологія, що прищепилася в широких колах і маю хоч трохи змісту, маю національний характер розподілу «американський», «італійський», «німецький» і т. и. фільм.

Ці терміни мали рацію, бо характер національних виробництв, що накреслили перші напрямки кінематографії, справді кінематографічно різнився. Та тепер, коли американська, наприклад, кіно-промисловість міняю сюжетний курс і звертаються від вільної авантури ковбоя до «порядної» людини, від конфлікта дії до психологічної колізії, — термін «американський фільм» стаю вихолощеним, порожнім, нерухомим, він не даю змоги передати хід розвитку й ухили кінематографії. Саме в цьому розвиткові зв'язок територіяльних напрямків з особливими способами будування фільма зник, і терміни, що означали цей зв'язок, спорожніли. їхній зміст пішов у історію.

Над цією недоречністю, над термінологічною плутаниною й безпорадністю годиться поміркувати, бо за нею ховаються ще й несамостійність в підході до кіно, а воно вже безперечно самовизначилося в сфері мистецтва. Конче треба дослідити більш-менш сталі екранні форми і визначити, чи самостійні вони (тоді в чому полягаю їхня специфічність?), чи запозичені (тоді звідки?), чи змішані (тоді в якій пропорції?).

Це завдання не тільки утворить нові терміни — не в їх-же тільки справа — воно ще й вияснить, оскільки відокремилося й діференцирувалося від инших галузів кіно-мистецтво. Ця робота встановить межі, що дадуть нам змогу сказати: ось тут кіно, а далі вже починаються література. Словом, це будуть октябрини кінематографії.

Крім того ця робота означить побіжно й те, оскільки й звідки запозичаю кіно свої способи і як воно перекладаю їх на свою екранну мову. З цього погляду дуже цікава була-б робота над екранізуванням літературних творів і навпаки, над літературним переробленням сценаріїв (скажемо — «Серця Трьох» Лондона). Крім того внесення ясности в цю ділянку додасть охоти сценаристам і режисерам для творчости кіно-форм.

III.

Серед наболілих питань, що хвилюють кожного сценариста, режисера, монтажера, найгострішим є проблема монтажа.

Монтаж тісно зв'язаний з проблемою сюжета. Коли сценарист даю епізоди й моменти в певній сюжетній послідовності, він таким чином наперед означає майбутній монтаж фільму, знятого за його сценарієм. Ритм будови сюжету, загальний характер композиціонної структури, той чи инший сюжетний ефект визначають для його можливу форму зв'язків, можливі комбінації змін.

Та режисер, в залежності від задуму постановки, від свого індивідуального підкреслення якоїсь частини сценарія, в свому «стальовому сценарії» перегруповуй ці епізоди й окремі моменти.

Нарешті монтажер (у нас це здебільшого той самий режисер) вже остаточно перетасовуй все в залежності від зорового ефекту готової плівки.

Наслідком подвійної зміни зміняються композиціонний зв'язок, калічиться часто до непізнання самий сюжет, задум або тенденція, покладені в основу сценарія.

Практика радянського перемонтажу закордонних буржуазних фільмів досить яскраво показуй, який не могутній чинник. Ця практика доводить, що сценарій ю тільки причиною

постановки. Режисерові дасться тільки компонувати кадри, а монтажер стаю єдиним справжнім автором фільма.

Не кажучи вже про комічні прецеденти що до авторського права (кого вважати за автора? Чи можна вважати сценариста за автора фільми, що зовсім не відповідаю його сценарію, хоч і знято його саме за цим сценарієм?), це питання доводить до такого становища, коли потрібний розподіл праці в кіно-промисловості потрапляю в несприятливі умови, що гальмують справу. Ідеальне розв'язання монтажного питання об'єднанням в одній особі сценариста, режисера и монтажера безперечно шкодить кінематографії, а всяке инше розв'язання обов'язково викликаю конфлікти.

Питання сюжетної композиції і монтажу, як методу сюжетного оформлення — першорядне теоретичне питання. Коли Мейєрхольд[410] перемонтував для театру «Ліс», то це був художньо цінний, виправданий творчістю акт. Слід зважати і на професіонально встановлену звичку наших театрів — на купюри, що вони є власне однобічний перемонтажний акт («виключення», а не «переміщення»). Здебільшого таємниця купюри полягаю просто в механічному, тоб-то по композиції з цією структурою п'єси незв'язаному, виключенні. В «Лісі» — творча зміна, в купюрах — механічне калічення.

Де-ж межі того и другого в монтажі кіно-фільму?

І тут. так само, як і в раніш зачеплених питаннях, треба взятися до праці дослідникові. Кіно чекаю свого теоретика, співробітника у розв'язанні практичних завдань. Досвід, що заліг на полях кіно товщенними шарами, аж кричить — кличе дослідника.

Кіно. 1926. № 9. Липень. С. 5–7.

В. Радиш

СЦЕНАРНА КРИЗА Й ШЛЯХИ ЇЇ ЛІКВІДАЦІЇ

Характер кризи

Сценарна криза — явище загальне для радянської кінематографії. В обіймах сценарної кризи перебував не лише наше ВУФКУ, але і всі інші кіно-виробництва Радянського Союзу. Виробничі плани кіно-виробництва залишаються на паперах. На фабрики йде не те, що передбачав план, а те, що випадково припливе до кіно-фабричних центрів. Кіно-фабрики живуть од випадка до випадка й не мають ні якої певности, що по закінченню постановки одного сценарія, вони одержать до постановки отакий то і такий новий сценарій.

Сценарна криза, що ми її переживаємо, має свою надзвичайно характерну особливість. Ця особливість полягає в велетенськім рості сценарної маси, що до кількосте, і в катастрофічнім зниженню, падінню якости сценаріїв. Сценаріїв цілі купи, а ставити нема чого.

410. *Мейєрхольд (справжнє ім'я — Карл Казимир Теодор Майєргольд) Всеволод Емільович* (1874–1940) — російський радянський театральний режисер, актор і педагог. Нар. арт. РРФСР (1923). Теоретик і практик театр. гротеску, автор програми «Театральний Жовтень» і творець акторської системи, що отримала назву «біомеханіка». — *Прим. упор.*

Кількість зростає за рахунок початківців авторів. А таких сила, бо відносно сценарної творчости запанував у нас погляд, що це річ проста й кожний зможе її робити. Щоб малювати, писати п'єси, статті, або, грубіший приклад, шити чоботи, треба вчитись і знати як це робиться. Що ж до сценаріїв, то тут справа проста, сів і написав. Це кожний може і ніякої підготовки й персонального хисту ця робота не потрібує. В цім погляді величезна помилка, що відограє чималу ролю сценарній кризі, що стискає в своїх суворих обіймах нашу кінематографію.

Пересічна якість сценаріїв знижуються, падає з причини відходу від сценарної творчости тих невеличких кваліфікованих сценарних сил, що було народились і встряли в кіно-виробництво, і з причини гальмування процесу народження нових кваліфікованих сил.

Цей шкідливий для нашої кінематографії процес має свої причини, і саме ці причини гано диктується не лише нашими внутріш. кризу.

Ще одна особливість сценарної кризи: це її тверда тенденція до загострення і поглиблення, бо вимога що до якости сценарія зростає майже рівнобіжно з кількосними потребами кіно-виробництва на сценарії, при чім ця перша вимога — якости — невблаганно диктується не лише нашими внутрішніми причинами, але й якосним розвитком закордонної кінематографії, що велетенськими кроками шагає наперед. А це значить, що й без того вже великий відсоток брака сценаріїв, що поступають до кіно-центрів, чим далі збільшуватиметься.

Причини кризи.

Причин багато й дрібних і великих. І справа не в тім, щоб їх всі перелічувати, а в тім, щоб вибрати з них основні, тоб-то ті причини що усунувши їх можна ліквідувати кризу в цілому. Це ті причини, що ним підпорядковується решта інших другорядних причин, як би їх багато не було. Сценарне господярювання нашого кіно-виробництва лежить на боці. В загальному ланцюгу причин цього прикрого факту треба «вишукувати ті кільца, вхопившись за які можливо витягнути весь ланцюг».

Щоб виявити й оголосити основні рішаючи причини сценарної кризи слід зауважити такі

найбільш важливі об'єктивні умови.

1) Кіно-виробництво що до його розвитку (а не характеру й суті) є фабричне «велико-капіталістичне» підприємство. 2) Як таке воно потребує забезпеченого систематичного притоку сировини — полуфабриката сценарій. 3) Фабричне виробництво цього полуфабриката (сценарія) неможливе з причини особливостей сценарної роботи, як індивідуально-творчої мистецької роботи. 4) Виробником, що може постачити кіно-виробництво сценаріями є кустар-сценарист. 5) Масового кваліфікованого кустаря-сценариста, що виробляв би гідні до постановки сценарії і в потрібній кількості — немає. Він інше може й повинен народжуватись. 6) Суспільний шар, з якого виділюється, головним чином, і виділиться необхідна маса сценаристів — це літературні й мистецькі кола. Цей шар дав уже сценаристів і безумовно може дати ще. У всякому разі зараз поки що це єдиний суспільний шар, що на нього може й повинно наше кіно-виробництво орієнтуватися в своєму сценарному господарюванню.

Ці тази навряд та можуть викликати серйозні заперечення, бо вони абеткові.

До цих найважливіших об'єктивних обставин слід додати ще

об'єктивні особливості кустаря-сценариста.

Вони такі:

1) Літератори та митці, — що складають основну масу кустарів-сценаристів і в основини суспільним шаром за рахунок якого може головним чином зростати маса кваліфікованих кустарів-сценаристів, — не зв'язані виробництвом **лише і виключно** сценаріїв, і тому легко можуть переключатись на виробництво інших речей: літературні твори, статті, вірші, п'єси й нарешті

праця в редакціях, видавництвах і таке інше. Отже вони не є підкорені категоричній необхідності виробляти саме одні тільки сценарії.

В цім надзвичайно важлива відзнака сценариста-кустаря від кустаря взагалі.

2) Сценарна творчість має великі мінуси для авторів в порівнянню з іншими творчими формами й саме тому, що сценарій, є полуфабрикат, що стає повноцінним творам лише після постановки. Отже у автора немає гарантії й упевнености, що його ідея первісно оформлена в сценарії збережеться не скаліченою в процесі обернення полуфабриката сценарія в повноцінний фабрикат-фільм і значить, не має певности, що його ідея дійде живою до екрана.

3) Сценаристи не мають авторського права на свої сценарії, як це є відносно інших літературних та драматичних творів.

4) Сценарист, коли він піде не служить, а присвячує себе виключно роботі, є кустарем позбавленним соцстраху.

Всі ці об'єктивні особливості кустаря-сценариста, й сценарної роботи, як такі,

мають певну категоричність і штовхають його:

в інші галузі літературно-мистецької і просто літературної творчости, а не в галузь сценарної творчости.

6) Комбінувати літературно-мистецьку роботу з службою десь в установі, розглядаючи сценарну роботу як щось підсобне, епізодичне, а не основне.

Ясно, що керуючі органи наших кіно-виробництв взагалі й наше ВУФКУ зокрема повинні не забувати цих об'єктивних умов:

1) відсутність кваліфікованого масового кустаря-сценариста, 2) об'єктивні особливості цього кустаря, — бо як об'єктивні, ці умови мають певну категоричність і силу.

В сценарному господарюванню кіно-виробництва й нашого ВУФКУ зокрема новина бути чітка лінія принаймні на нейтралізацію, як не на цілковите переборення цих несприятливих об'єктивних умов кіно-виробництва в сценарній його галузі.

І ось саме тут ми підходемо до основної причини сценарної кризи. Керуючі органи наших кіно-підприємств і наше ВУФКУ, зокрема з якоюсь шаленою упертістю, що заслуговує на більш доцільний вжиток, по бажають помітити зазначених об'єктивних умов кіно-виробництва в галузі сценарній тоб-то в галузі основної справи, брак якої здатен зупинити роботу на кіно-фабриках, а несистематичне постачання — вимикає шкідливі перебої в роботі фабрик, що коштують великих грошей.

Керуючі ж органи нашого кіно-виробництва і зокрема ВУФКУ чи не розуміють зовсім, чи не доцінюють об'єктивних особливостей сценарно-творчої роботи й свого одинокого, поки що постачателя сировини кустаря-сценариста й уперто гнуть в своєму, сценарному господарюванню таку лінію, що не тільке не переборює і не нейтралізує зазначених об'єктивних обставин, а навпаки зміцнює ці обставини та їх натиск на сценариста.

Яким же є що до типу сценарне господарювання наших кіно-виробництв.

Воно має всі ознаки не раціонального й тому збиточного для кіно-виробництва в цілому сценарного господарювання.

В чім це

збиточне нераціональне сценарне господарювання

виявляється?

Поперше — керуючі органи кіно-виробництва забувають, що кустар-сценарист, хоч і перебував за мурами фабрики, є одним з основних елементів виробництва в цілому. Де жива й до

того ще творча робоча сила, що потрібує раціонального використання як і робітник, що працює безпосередньо на фабриці.

Кіно-підприємства притаскають автора одиночку, примушуючи його продавати сценарій за безцінок. Що робитиме автор після такої продажі сценарія, чи дасть йому гонорар за сценарій можливість працювати над новим сценарієм — це цілком, байдужо для кіно-підприємства.

Кіно-підприємства забувають, що в наших умовах взагалі і в умовах кіно-виробництва зокрема й особливо, справа стоїть так: 1) ми не маємо готової, не кажу вже великої, а навіть потрібної маси кустарів-сценаристів, вона може лише народжуватись, 2) кустар-сценарист має можливість легко переключатись на іншу літературно творчу роботу, що до того ж має перевагу по всій лінії над сценарною роботою й сама по собі більш притягає до себе автора, ніж робота сценарна.

Саме це й робить сценарист в умовах нераціонального сценарного господарювання наших кіно-підприємств: він, автор, сценарист: 1) або зовсім утримується від сценарної творчости або 2) робить нальоти в галузь сценарної роботи і кіно-виробництва, даючи на швидку руку зроблену халтуру.

Це один бік справи по лінії матеріяльній.

Другий, ще шкідливіший бік сценарного господарювання наших кіно-підприємств це:

зневага творчої заінтересованости сценаристів.

Сценарій куплено й автором більш не інтересуються. Відношення до автора і відношення самого автора до свого сценарія, кінчаються як тільки автор здав сценарій. Коли сценарій попсовано, знівечено в постановці, автору заявляють: «Можете зняти ваше ім'я з фільми». Це найвища форма творчого задоволення, що його в більшості випадків, як правило, дають кіно-підприємства авторові. Автор ніщо у відношенню до свого власного твору. Про нього згадують лише тоді, коли фільм такий невдалий, що треба когось покарати і на когось скинути вину.

Наслідки.

Як наслідок такої нераціональної лінії в сценарній господарюванні наших кіно-виробництв маємо:

1) Майже цілковите припинення процесу народження нових кваліфікованих сценаристів.

2) Нальот, халтуру і «рвачество» з боку самих сценаристів.

3) Дискваліфікацію й відхід від сценарної роботи тої невеличкої кількосте сценаристів професіоналів, що в необережній легковажності зробили було сценарну творчість своєю професією.

4) Цілковиту відсутність чистого професіонального сценариста

А разом

5) Сценарний голод, сценарна криза. Зріст кількосте сценаріїв і катастрофічне падіння якости сценаріїв.

Сценаріїв багато, цілі купи, що в них копаються редактори кіно-підприємств, з надією винайти щось путяще, а проте ставити немає чого.

Які шляхи виходу з сценарної кризи?

II

Шляхи ліквідації.

Основна причина сценарної кризи полягає в нераціональній «расточительном» і тому збиточнім сценарнім господарюванні наших кіно-підприємств взагалі й вашого ВУФКУ зокрема й особливо[411].

411. Дивись «Культура і побут» № 19.

Шляхи ліквідації сценарні кризи: лежать в раціоналізації сценарного господарювання, що повинно будуватись на учоті об'єктивних особливостей кіно-виробництва в цілому й на учоті об'єктивних особливостей одинокого поки що постачателя сировини — сценарія кустаря-сценариста.

Тому «расточительное», нераціональне сценарне господарювання наших кіно-підприємств, що має в основі, мягко висловлюючись, 1) недооцінку об'єктивних умов кіновиробництва, 2) «рвачество» відносно сценаристів 3) зневагу до творчої заінтересованости авторів, заслуговують на найкатегоричніше осудження. З цим треба рішуче покінчити.

Які є

способи раціонального сценарного господарювання?

Таких способів господарювання є три:

1) спосіб, що має в основі курс на раціональне культивування кваліфікованого кустаря-сценариста — 2) спосіб з курсом в основі на професіоналізацію і пролетаризацію кустаря-сценариста і 3) спосіб комбінованого господарювання.

В чім полягає спосіб сценарного господарювання, що має в основі

раціональне культивування кваліфікованого сценариста?

Це добра пересічна ставка за сценарій, гідний постановки. Гонорар за сценарій повинен давати сценаристу хоч приблизну можливість витрачати без особливого риску, кілька місяців, до шостій включно, на роботу над новим сценарієм.

Аванс, і навіть субсидія в разі тимчасової втрати кустарем-сценаристом творчої здатносте, або тимчасового матеріального краха, що стався в наслідок будь яких причин.

Заохочення найбільш видатних і талановитих сценаристів-кустарів збільшеними гонорарами, надставками і до того подібне.

Моментом, що прикріплює кустаря-сценариста до кіно-підприємства і, значить, до певної міри забезпечує постійний приток сировини-сценарія до фабрики, є тонко збудована матеріальна-залежність кустаря-сценариста від кіно-підприємства.

Однак цей випробований спосіб прикріплення до певного підприємства «кустаря взагалі», є не тривкий, непевний і небезпечний відносно кустаря-сценариста, і саме відзначених мною об'єктивних особливостей цього кустаря, а саме: з причин його здатности переключатись на іншу літературну й мистецьку роботу і через це звільнятись від матеріяльної залежності від кіно-підприємства. Політика використання матеріяльної залежности даного кустаря-сценариста, матеріальний натиск на нього з боку кіно-підприємства, неминуче, як це доводить і дослід, терпіла й буде терпіти крах. Відчувши натиск сценарист-кустар відповідає: 1) або спробою розквитатись з кіно-підприємством здачею зробленого на швидку руку, халтурою й 2) як це не, вдається, ухиляється й відходить від виробництва сценаріїв, роблючи переключку на іншу роботу.

З цих причин, цей спосіб сценарного господарювання хоч і має перевагу над «расточительным» нераціональним способом господарювання, не може забезпечувати необхідного систематичного притоку гідних постановки сценаріїв і, значить, не може бути визнаним за спосіб сценарного господарювання, що відповідав би типу фабричного виробництва, яким є наше кіно-виробництво.

Фабричне виробництво вимагає чогось іншого й тут ми підходимо до способа сценарного господарювання, в основі якого лежить

Професіоналізація і пролетаризація кустаря-сценариста.

Суть цього другого способу раціонального господарювання полягає в довгім, сталім прикріпленні кустаря-сценариста до даного кіно-підприємства спеціальними з ним угодами, в утворенні, так мовити, штатних присяжних сценаристів.

Сценаристові-кустарю, кваліфікацію якого кіно-підприємство вважає в даних умовах за задовольняючу, пропонується поступити на постійну службу В дане кіно-підприємство зобов'язанням писати сценарії лише для даного кіно-підприємства і не менш твердо визначеної кількости що-року. Конкретно: шість місяців на гарний повнометражний сценарій, гідний постановки — два сценарія на рік. За це сценарист одержує щомісячну заробітну плату, яка давала б йому можливість не ганятись, висунувши язика, за приробітками в інших галузях роботи і 2) окрему ставку-гонорар за зданий, гідний постановки сценарій. Теоретично, все це разом повинне складати заробіток, що хоч трохи перевищував би пересічний заробіток в іншій галузі чистої літературної роботи або літературної роботи комбінованої з службою. Це для невтралізації тих об'єктивних особливостей сценарної творчої роботи, що самі по собі відштовхують авторів з інші галузі літературно-мистецької роботи.

Як би такий штатний сценарист написав за рік більше, ніж два фіксових, гідних постановки сценаріїв, то це буде ще краще, як для самого сценариста, бо він збільшує свій пересічний заробіток, так і для кіно-підприємства, бо воно одержує зайвий сценарій, що до того ж обходиться кіно-підприємству дешевше, ніж два обов'язкових, фіксових. Розрахунок простий: чим більше напише штатний сценарист за рік гідних до постановки сценаріїв, тим дешевше пересічно коштуватиме кіно-підприємству кожний окремий сценарій цього штатного сценариста.

Було в однак помилкою вважати, що кіно-підприємство мусить взяти всіх більш менш кваліфікованих сценаристів-кустарів в штат. Такої небезпеки для кіно-підприємства не має. Межі, що до кількості штатних сценаристів, кладе саме виробництво. Максимальна кількість штатних сценаристів опреділюється кількістю режисерських груп даного кіно-підприємства й повинна складати приблизно половину кількосте режисерських груп. Приклад: 10 режисерських груп — 5 штатних сценаристів.

Цей спосіб сценарного господарювання курсом курсом на професіоналізацію і пролетарізацію кустаря-сценариста з першого погляду, потрібує ніби великого збільшена видатків на кожний окремий сценарій, в порівнянню з тими гонорарами, що платять кіно-підприємства за сценарії зараз, при нераціональнім «росточительном» сценарнім господарюванні. Але це лише здається. Річ в тім, що видатки на сценарій, що їх роблять кіно-підриємства зараз при нераціональнім господарюванні не обмежуються лише дрібною ставкою-гонораром, що кіно-підприємства платять авторам. Пересічний видаток на сценарій зараз треба виводити з загальної суми видатків на куплені сценарії, поділеної на кількість тих сценаріїв, що виявились як здатні постановки і фактично пішли в постановку.

В Пролеткіно, як виявила ревізія, наслідком чого стався, мягко висловлюючись, кіно-конфуз в Москві, з 24 сценаріїв, що їх Пролеткіно купило за рік, витративши на покупку 10 000 карбованців, гідних до постановки було лише два. Решта хлам, барахло. Отже пересічна сума витрат на сценарій зараз при «расточительном» господарюванні не 600 і не 1 125 карбованців (1 125 карб, максимальна ставка), а цілих п'ять тисяч. Це явище, ця фактична цифра видатків на гідний постановки сценарій є характерними не лише для Пролеткіно, але й для всіх наших кіно-підприємств взагалі й для нашого ВУФКУ зокрема.

Отже загальна сума фактичних видатків на сценарії гідні постановки взагалі і на гідний постановки сценарій, окремо, не має в собі загрози в раціональнім сценарнім господарюванні з курсом на професіоналізацію і пролетаризацію кустаря-сценариста, збільшитись, бо зараз

кіно-підпрємства хоч і платять копійки за окремий сценарій, проте витрачають великі гроші на сценарії, взагалі, бо примушені купувати велику кількість сценарного хламу, барахла, що кінець-кінцем іде в архів, де гине без всякої користи, обертаючи копійки формальних витрат на окремий гідний постановки сценарій в тисячі карбованців фактичних витрат.

Коли до цього додати ще збитки, на припинені зйомки слабих сценаріїв, на складування в архів готових вже, заснятих сценаріїв-фільм, що трапляється в наших кіно-підриємствах, та на перебоях роботи фабрик з-за браку систематичного притоку гідних, готових до постановки сценаріїв, то навряд можна всерйоз говорити, що сценарне господарювання з курсом на професіоналізацію й пролетаризацію кустаря-сценариста збільшить видатки на фільм. Як раз навпаки, і це при самих великих ставках штатним сценаристам.

Плюси сценарного господарювання цього способу такі:

1) Забезпечення правильного систематичного притоку основної маси гідних постановки сценаріїв і, значить, гарантія роботи фабрик од перебоїв, неминучих при залежності кіно-фабрик од ціликом вільного кустаря-сценариста з його особливостями.

2) Професіоналізація й пролетарізація кваліфікованого кустаря-сценариста й тривке загалом і в цілому, назавше прикріплення його до кіно-виробництва.

3) Забезпечення можливости провадити в основі планове сценарне господарювання й планове кіно-виробництво.

4) Забезпечення можливосте спокійного якісного отбору сценаріїв, що поступають з зовні від вільного кустаря-сценариста.

5) Здешевлення на кінечний рахунок загальних витрат на гідний постановки сценарій і на виробництво фільма.

Цей спосіб сценарного господарювання є загалом і в цілому єдиним способом господарювання, що відповідає типу фабричного виробництва, яким є наше кіно-виробництво.

Але цей спосіб має в собі велику небезпеку, недооцінювати яку ні в якій разі не можна.

Небезпека цього способу сценарного господарювання

полягає в можливості творчого занепаду, в обмеженні лише колом штатних сценаристів, в припиненні процеса народження нових кваліфікованих сценаристів-кустарів й припинення притоку сценаріїв зовні від вільних кустарів-сценаристів.

Все це разом утворило б: 1) занадто велику залежність кіно-підприємства від штатних сценаристів і 2) привело б до трафарету, нудного штампу сценаріїв і фільм в галузі художній.

Загроза цієї небезпеки категорично забороняє користуватись способом сценарного господарювання з курсом на професіоналізацію, в його чистій формі. Тут потрібна поправочка. Й ця поправочка в комбінуванні способа сценарного господарювання з курсом на професіоналізацію сценаристів з способом господарювання, що має курс на раціональне культивування кваліфікованого кустаря-сценариста.

Одне слово потрібно

Комбіноване сценарне господарювання,

в якому спосіб сценарного господарювання з курсом на професіоналізацію й пролетаризацію кустаря-сценариста, складає дієву основу.

Такий спосіб комбінованого сценарного господарювання:

1) гарантує кіно-підприємство від занадто великої й безумовно небажаної залежности від штатних сценаристів-професіоналів.

2) забезпечу й стимулює приток нових кваліфікованих творчих сценарних сил.

3) забезпечує можливість заміни менш кваліфікованих штатних сценаристів, більш кваліфікованими й талановитими, бо вільні кустарі-сценаристи зберігають можливість виявляти своє майстерство й таланти.

4) забезпечує можливість замінювати штатних сценаристів, що виписуються або переходять в інші галузі кіно-виробництва, що само по собі є неминучим, цілком логічним і корисним для кіно-виробництва в цілому.

5) гарантує від штампа й нудного трафарету й забезпечує можливість прогресивного розвитку сценарної творчости, бо зберігається здорова, творча конкуренція між штатним сценаристом-професіоналом і вільним кустарем-сценаристом.

Отже цей спосіб комбінованого сценарного господарювання, що сполучає в собі позитивні боки перших двох способів одночасно невтралізуючи їх часткові негативні риси, є найкращим і категорично необхідним способом сценарного господарювання для наших кіно-підприємств.

Але це лише один бік справи.

Другий не менш важливий бік справи — це

задоволення творчої заінтересованости автора-сценариста.

Сценарна робота — це творча, мистецька робота. Функція сценариста в кіно-виробництві — творча мистецька функція первісного оформщика певної ідеї, «Вначале было слово»… Спочатку сценарій і потім вже постановщик, режисер, маляр, оператор, актор — і фільм. Це так і нічого тут не поробиш. Без сценарія не може бути фільма й зайвим є постановщик й решта мистецького персонажу кіно-фабрики.

Як творець певної оформленої ним ідеї автор-сценарист має певну творчу заінтересованість і потрібує задоволення цієї своєї творчої заітересованости.

Тому, який би досконалий спосіб сценарного господарювання не вживало кіно-підприємство, цей спосіб не матиме основної ознаки раціональности й не даватиме потрібного-сталого виробничого ефекту, коли він не даватиме задоволення творчої заінтересованости сценаристам.

В чім ця авторська творча заінтересованість сценариста полягає?

1) В тому, щоб ідея оформлена в сценарії дійшла живою до екрана в фільмі.

2) В тому, щоб ідеологічна установка, речи, а значить, в основі й мистецька не була знівечена, й вивернута на другий бік. Це має особливо велике значіння саме в нас, бо, поки що сценарист ближче до нас в ідеологічному відношенні, ніж режисер і дорожить своїм ім'ям витриманого ідеологічного, пролетарського митця.

Тим часом, сценарій терпить в постановці такі зміни, що дійшовши кінець кінцем в фільмі до екрана, компромітує сценариста в ідеологічнім відношенню.

Форми практичного задоволення творчої заінтересованости

сценариста повинні будуватись на особливостях кіно-виробництва й обмежуватись цими самими особливостями.

Основна об'єктивна, й тому категорична і особливість кіно-виробництва полягає в тому, що воно є фабричним виробництвом. Як таке воно має в своєму розвиткові не волагану тенденцію до диференціяції функцій, занятих в ньому людей, а не навпаки. Чим далі, тим ця диференціація буде глибшою й більш тонкою.

В цій особливості й лежать межі функцій, а, значить, і права на практичне задоволення творчої заінтересованости не лише автора-сценариста, але й режисера, оператора, маляра й т. д.

Тому прагнення сценариста, як би таке було, наскочити і хоч би частково захопити функцію режисера-постановщика є також саме реакційне, безглузде й шкідливе з погляду раціонально

збудованого фабричного виробництва, як і прагнення режисера наскочити й захопити функцію сценариста. Останнє, на жаль, майже, як правило, робиться на наших кіно-фабриках.

Де ж в решті решт, в якому моменті виробничого процесу має сценарист одержати: 1) гарантію, що його ідея оформлена в сценарії дійде живою нескалеченою до екрана і значить. 2) задоволення законної творчої заінтересованости?

По-перше, — на ув'язці функцій сценариста і режисера-постановщика. Це момент режисерської розробки постановочного сценарія і підбор типажа. Конкретна форма задоволення творчої заінтересованости сценариста: погоджена, спільна з режисером розробка залізного постановочного сценарія і погоджений, спільний з режисером підбор типажа.

Цей захід мимо всього має ще й значіння основного категоричного момента в справі режима економії в кіно-виробництві без залізного сценарій, що кладе залізні межі для режисера-постановщика, не можливий ні який твердий кошторис постановки і ніякий режим економії в кіно-виробництві. Американська кіно-промисловість давно вже поклала такі межі режисерові.

Другой момент — монтаж фільма тоб-то заснятого вже сценарія. Практична форма, консультативна участь сценариста в монтажі. Зараз у нас монтірують фільм ще самі режисери-постановщики, але диференціація функцій тут неминуча. Постановщик буде лише ставити, монтаж фільма перейде до рук окремого режисера-монтажера

Ці заходи дадуть, коли виключити навряд та можливе навмисне зліше бажання режисера-постанов знівечити сценарій в постановці, безумовну гарантію, що ідеологічна, а значить в основі й художня цілева установка сценарія дійде до екрана живою, не покаліченою.

Крім законного творчого задоволення сценариста, що стимулює його до дальшої творчої роботи і у всякім разі не відштовхує, є тут ще такі позитивні в погляду раціонально вбудованого виробництва моменти: 1) сценарист вростає в виробництво, ознайомлючись з іншими його, крім чисто сценарної, галузями й 2) кваліфікується дякуючи цьому як сценарист.

Далі дрібніші моменти задоволення творчої заінтересованости сценариста, але зневажати цими шкідливо, бо вони мають чимале стимулююче значіння це не зміне вміщення прізвища сценариста, як творця сценарія, всюди там, де вміщується прізвища режисера, оператора, маляра й т д: кіно-екран, інформація в пресу, об'яві. реклямні плакати й таке інше.

Окремо стоїть справа безпосередньої участи авторів-сценаристів в постановці своїх сценаріїв Її слід визнати бажаною 1) з погляду підвищення кваліфікації сценариста шляхом практичного ознайомлення його з виробництвом в процесі щоденної роботи в постановці й 2) коли цього вимагають специфічні умови даної постановки, або особливості самого сценарія.

Ось основні шляхи ліквідації сценарної кризи й максимального забезпечення нашого кіновиробництва від подібної кризи в майбутнім.

Всякі інші заходи без вжитку цих основних будуть лише паліятивом, що плутає справу.

Із заходів організаційного характеру, надзвичайно важливих в загальнім ланцюгу заходів, що їх треба вжити для ліквідації сценарної кризи, на першім місці стоїть, розуміється, організаційна й функціональна перебудова редакторатів наших кіно-підприємств відповідно до комбінованого способу сценарного господарювання, як найраціональнішого. Але про це окремо.

Основні тези цієї статті були покладені в основу доклада зробленого автором 17–IV–1926 р. на зборах колектива кіно-режисерів, літераторів і сценаристів — «Кореліс» й однодушно ухваленого. Ст. дискусійна. *Ред.*

Культура і побут. 1926. № 19. 9 травня. С. 4–6; № 20. 16 травня. С. 6–7.

М. Лядов

ДИЛЕТАНТИЗМ, ХАЛТУРА ТА КУЛЬТУРА

Про сценаристів без кваліфікації й проте,
як неможна стати сценаристом.

Читати вірші, — це перша ступінь до того, щоб навчитися їх писати.

Десятки, коли не сотні починаючих кіно-драматургів не знають, як виглядав, «який з себе на вигляд» сценарій, — «живий» сценарій, по якому робиться фільм.

За останній час кіно-журнали та видавництва, що випускають кіно-літературу, намагаються задовольнити попит починаючих тим, що друкують уривки зі зразкових сценаріїв («1905 рік» Агаджанової-Шутко й «Нібелунги» Теа Гарбу у «Кіно-журналі АРК», «Господар землі» у книжці Вознесенського «Мистецтво екрану») і видають популярні книжки по техніці сценарія).

Можна робити і те і друге. Зокрема слід вітати з'явлення в Друку зразків сценарної літератури. У майбутньому цей звичай приведе до того, що поруч із фільмотеками з'являться книжні схованки, складені виключно з друкованих кіно-п'єс.

На найближчий час не важко передбачити швидке й широке розгортання кіно-книговидавничої та фільмотечної справи. В цім загальнім процесі реєстрації культурно-художнього досвіду зміняться і поширяться функції сценарія. Зараз це є рукописний унікум («манускрипт» — як кажуть німецькі кіновиробники). Мого Значіння — робоче, чорнове, інструктивне. Після того, як фільм змонтовано, сценарій позбавляються будь-якої цінності, подібно дисконтованому векселю. У майбутньому, слід гадати недалекому, — ми матимемо сценарій-книгу, підручник, якусь, так-би мовити, незмінну цінність кінематографічної культури.

* * *

Непомітно ми підійшли до одного з ґрунтових моментів сценарної науки.

Вивчення сценаріїв, дослідження драматичних творів в їхньому поступово-історичному зв'язку і формально-художній суті обов'язкове, у першу голову, для того, хто гадає стати сценаристом-виробником.

Кіно-организаціям слід подумати про перетворення своїх архивів на книгарні — хай на перший час рукописних сценаріїв, а нашій молодій кіно-пресі — про систематичний випуск сценарної літератури різного типу, т. з. «монтажних сценаріїв», кіно-оповідань (типу «Доногоо Тонка» — Жюль Роліена), докладніших лібрето фільмів то-що.

Між иншим, великої уваги варто те, що виходить закордоном, де при всій убогості ідеального змісту, техніка та композиція кіно-драматичних творів дуже удосконалена.

* * *

Отже, пишіть та друкуйте статті й брошури по техніці й теорії сценарія. Давайте вашим читачам, тоб-то, в першу чергу, тим, що жадають успіху на кіно-драматичному коні, наочні взірці сценарної літератури.

Тільки запам'ятайте гарненько про одне: те, що ви робите, те, що практикують здебільшого наші кіно-організації, коли ii можна назвати «сценарною політикою», то політикою надто однобокою та короткозорою.

Справді.

Перед кіно-промисловістю радянських республік намічаються величезні перспективи. Радянська кіно-промисловість зростає. Місткість нашої продукції буде збільшуватись у геометричній прогресії. З другого боку спостерігається, як тже сказано було, збільшена творча активність серед найрізноманітніших шарів суспільної товщі.

Звичайно, що багато з таких сценаристів, будь вони «семи пядей во лбу», у кращім разі можуть намітити лише цікаву тему, дати крихту цінного, але не оброблений і майже готовий сценарій.

Забувають звичайну істину. Збудувати сценарій,— це значить збудувати модель дуже складної конструкції, що вимагає досвіду в галузі фабричної кіно-інженерії, і що має в той-же час всі засоби максимального психічного впливу. Тут ніяк не виїхати на таланті, «натхненні» та инших ілюзіях жрецького відношення до .художньої продукції. Потрібна кваліфікація, потрібне високе мистецтво, тоб-то, у буквальному розумінні, уміння.

Чому-ж сценаристами намагаються стати, по волі чудесного натхнення, і будь-який рахівник тресту, і студент-артемівець, і довгопатлий вихованець поетичної богеми?

Певне тому, що з боку кіно-верхів, які провадять т. з. сценарну політику, не робиться жодних кроків до правильної, раціональної постановки сценарної справи.

І ось… сценарна криза. Сценарії потрібні, є величезний попит на сценарну продукцію, але ми уже говорили, якими засобами у нас розв'язують перманентну репертуарну кризу.

Оголошуються конкурси. Даються дешеві рецепти, як виготовляти «технічно грамотні» сценарії. Друкуються саме для цієї мети, а не в порядку того поглибшення екранної культури, про який говорилося вище, взірці сценарного письма.

Взагалі, на кожнім кроці підкреслюються, що писати сценарії дуже легко, і досить лише навчитися розташовувати «крупні плани», «наплини», діяфрагми то-що. Наслідком цієї «політики» ми маємо справді кількосний рекорд. Спочатку десятки, далі сотні, зараз, мабуть, кількість спокушених більша вже за тисячу.

Але, здасться, я мушу перейти від нападу до захисту!

Хіба кінематограф у робітничо-селянській країні не є широкою суспільно-культурною справою, справою, в якій активно беруть участь широкі верстви пролетарської суспільності!? Хіба нашим завданням не є готувати новий «комсклад» (режисерів, сценаристів, висуванців з робітничо-селянської маси)?

Приймаю удар.

Здасться на перший погляд, ніби я хочу обмежити доступ до лона кінематографії письменницькому пролетарському молоднякові. Чи це так? Ні, зовсім не так.

* * *

«Масовизм» у практиці більшості радянських кіно-організацій нагадую мені перші спроби масової дії у радянських-же фільмах.

Той-же хаос. Така-ж безпорадність, неуміння організувати багатолюдну стихію.

Пишеться «масовизм» — читаються «дилетантизм».

Замісць організації сценарної справи, тоб-то виховання нових кіно-літературних лав, виховання, міцно сполученого з фільмовим виробництвом, — ми маємо найпримітивніше кустарництво.

Якось упорядковуючи сценарну зливу, треба неодмінно таке кустарництво усунути.

Це не значить, що ставка на творчу енергію широких мас повинна бути зменшеною. Збудження і швидкий зріст кіно-суспільности доводить нам якраз протилежне.

Осередки АРК у, низові організації друзів радянської кінематографії, — ось наші запасні резервуари.

І вже звідсіль, через фільтри серйозної критичної роботи і, так-би мовити, попереднього учениціва, кіновиробництво матиме майбутні кадри кваліфікованих сценаристів.

Ставлю крапку. Зчеплене щойно питання не можна обмірковувати між иншим, в низці инших питань, що так або инакше стикаються з нашою основною темою. А основна тема, — це обробка добре профільтрованого молодняка, шляхом його поглибленої науки в бік високої кваліфікації.

В такій кваліфікації зацікавлені перш за все органи радянської кіно-промисловости, оскільки вони потребують «полуфабрикатів» гарної якости для фільмового виробництва.

Декілька слів про ту категорію пишучих, яку хочеться зхарактеризувати ім'ям «діяфрагмистів» та «напливщиків».

О, славетна техніко! Ти опинилась у негаданому амплуа.., професійного отруйника. їхні «твори», твори оцих («діяфрагмистів» виглядають назовні приблизно так:

28. Ченці переглядаються і хитають головами на Знак ухвали.

29. (Крупн. планом) Антін млосно потягуються.

30. Фігура Ганни (у діяфрагму).

Взірець взято випадковий. Але, як загальне правило, і тут цвіте неуміння перемогти елементарні вимоги кіно-драматичної композиції. Ні смаку, ні міри, ні винахідливости!

Тому, що частіше за все инше виникає питання про сценарну технік у — саме про техніку, а не про теорію драматичних жанрів, композиції сюжета, або стилістику, давайте насамперед поглянемо, що-ж це таке — техніка сценарія.

Матеріял кіно — це дія, пересякнута змістом. Комплекс таких дій даю нам якусь поступовість зв'язаних поміж собою фактів, вчинків, подій, що логічно виникають один з одного. У цілому ми маємо свого роду оповідання, в якому сказ замінено показом. Розкладаючи складне ціле кіно-твору на простіші елементи, ми розбиваймо це останню на епізоди. По подальшій розбивці відшукуємо дрібніші центри, що зв'язують дію — кінофрази. Вони відповідають тій формі, що в граматиці зветься звичайним реченням.

Що являю з себе окремий невеличкий шматок фільма, зв'язаний «єдністю часу» й відносною «єдністю місця»?

Або одну «кіно-фразу», тоб-то сцену, що її знято з однієї точки зору (звичайне речення).

Або, що частіше буваю, сцена, яка відбуваються в кімнаті, або в лісі, або на пароплаві, знимаються послідовно з різних точок зору, у різних «планах». В деяких випадках даються «перебивка» сцени иншою, що відбуваються в иншим місці, або, навіть, в инший час (коли на екрані проноситься те, що виникав в пам'яти дієвої особи). В кадрі А, скажемо, діють п'ять чоловіка. В кадрі Б виділяються славетним «крупним планом» один з розмовців. В кадрі В — його кулак, що б'ю по столу. І так далі.

Кожен такий комплекс, подібно словесному комплексу, виникає і одержую відповідну ступінь виразності, завдяки умілому сполученню окремих «слів» — кадрів.

Вміння так сполучити кадри є в повному розумінні кінематографічний синтаксис.

Воно маю спеціяльну назву — монтаж.

Закони монтажу та закону літературного стилю однаково складні, але по суті діяметрально-різні.

«Технікою» сценарія керують, звичайно, перші, а не другі.

Навчитись цієї техніки, — це значить загрузти в стихію кінематографічної мови, засвоїти «мислення кадрами», опанувати ритмічним малюнком кіно-показу.

Цього не роблять в один день, ні навіть в один місяць. Потрібні роки впертої роботи.

Так, потрібні роки.

* * *

Потрібен, принаймні, рік для учеництва, що зв'язаний з перебуванням в школі.

У кіно-технікумах уже навчаються, чи погано чи гарно, — молоді кадри майбутніх радянських режисерів, операторів та натурщиків. Що до сценарної школи, то в цій галузі кіно-освіти все ще паную та-ж непевність та безсистемність. Не можна-ж вважати, що робота сценарної секції АРК'у[412] та окремі спроби літературних об'єднань, наприклад ВАПП'у[413], організувати в себе гуртки для вивчення сценарного письма, є вже цілковитим досягненням, дальш за яке іти нікуди й ні навіщо.

АРК може сприяти розвитку сценарного учеництва шляхом розв'язання академічних проблем цього останнього, шляхом розробки методів викладання, висування науково-педагогічному персоналу то-що. Але саму школу не можна уявляти инакше, як у органічному зв'язку з фабрично-виробничим процесом. Адже-ж не «вільних» митців» ми гадаймо готувати, а кваліфікованих робітників виробництва. Само собою зрозуміло, що вибираючи базу для підготовки сценаристів на Україні, не було-б рації організовувати сценарну школу при центральному органі української кіно-промисловости. ВУФКУ з його редакторатом (репертуарним відділом) міститься поки-що у Харкові. Виробництво-ж зосереджено на кіно-фабриках у Ялті та Одесі. Коли (1924 р.) розв'язувалось питання про кіно-школу для акторів та операторів, було ухвалено відкрити технікум кінематографії в Одесі, не зважаючи на те, що в Київі уже існував кіно-відділ при театральному технікумі. Тим-же виробничим принципом слід керуватись, коли обиратиметься місце для сценарної школи.

У якому вигляді вона має, існувати?

Як 3-й факультет (поруч з екранним та технічним) Одеського держ. кіно-технікума кінематографії, або як автономна школа-майстерня при ВУЗі (коротко-термінового типу)? Чи-може, це буде додаток до кіно-фабрики?

Передчасно, на мою думку, будь що передрішати або раяти.

Перефразовуючи французьке прислів'я, скажемо так:

— Було-б вино, — шклянки будуть.

Я майже переконаний, що читач залишиться незадоволений кінцевими висновками цієї статті.

412. АРК (Асоціація революційної кінематографії) організована в Москві влітку 1924 об'єднує професіональних робітників кіно під гаслом: «Кіно на службу країні рад». Оформлення кіно-громадськості і надання підтримки радянському кіно-виробництва здійснюється за допомогою щомісячника «Кіно-журнал АРК» (виходить з 1925, з травня 1926 — «Кіно-Фронт») і постійного ділового зв'язку з кіно-фабриками. Робота з підняття кваліфікації членів та розробці поточних питань кіно-життя проходить по секціях: виробничої, сценарної, музичної, селянської, науково-педагогічної. У 1925 — зразком московської АРК організовані подібні ж асоціації в Ленінграді і деяких інших великих містах. — *Прим. упор.*

413. ВАПП (Всеросійська асоціація пролетарських письменників) заснована в жовтні 1920 р. на одній з конференцій пролетарських письменників, скликаній літ. об'єднанням «Кузня». У 1921 затверджена Наркоматом освіти як головна літературна орг. Керівництво здійснював В. Кирилов, який перейшов в «Кузню» з Пролеткульту. З квітня 1924 — за допомогою МАПП, ВАПП потрапила під винятковий вплив партійних догматиків групи «Жовтень» і аж до 1928 була провідною літ. орг. Радянського Союзу. — *Прим. упор.*

Справді: чи досить протиставляти дилетантизму — необхідність високої кваліфікації в галузі сценарного ремества, і сприянню цьому дилетантизму («амбулаторне» навчання починаючих, друкуючих популярні підручники та самовчителі) — методичну підготовку сценаристських кадрів у спеціальних школах?

Як і що слід засвоїти кіно-драматурговї в період навчально-лабораторної роботи? Як, бодай у загальних рисах, уявляємо ми предметовий і методологічний зміст?

Всі ці питання стояли передо мною, і я зовсім не гадаю не відповісти на них.

Через різні міркування і, перш за все, через технічні причини (обмеженість місця в журналі) друга група питань, що ввіходить в нашу тему, відкладаються до подальших чисел журналу.

Кіно. 1926. № 6/7. Травень. С. 5–9.

Д. Бузько

КІНО-АРАКЧЕІВЩИНА

«…Теперь же правда, тогда девять десятых всего печатного есть критика искусства, нужны люди, которые показывали бы бессмыслицу отыскивания отдельных мыслей в художественном произведении и постоянно, руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства и по тем законам, которые служат основанием этих сцеплений». З листа Л. Толстого Н.Н. Страхову.

Прочитавши (у Шкловського[414]) цю цитату я враз загорівся бажанням — відбити її в сотнях примірників, наліпити по відбиткові на столі кожного редактора ВУФКУ, а решту, всіма законними і незаконними засобами переконати ВУФКинську секретаршу, щоб вона ніби ненароком клала по відбитку в кожний сценарій, що його надсилається на критику й затвердження чи «не затвердження» вищого кіно-реперткому.

Гостинні сторінки цього додатку дають мені змогу й без цього клопоту кинути промінь у це «царство»!.. Ну, судіть самі: скажім драматургія, поезія, або простісенька проза. Видавництва видають її, читачі читають, критики критикують. І Все це на людях, при світлі денному… А кіно-сценарій? Хто видав його, хто читав і які критики його критикують?

Не видає, звичайно, ніхто. Бо сценарій пишеться для постановки, а не для друку. Читає його той, кого редакторська посада до того приневольнює. (Хороше читання, — правди?). А критикує той, кому наказано критиком бути. Подобаються вам ці «обставині» кіно-сценарної творчости?

Як же вона, кіно-сценарна творчість, у цих обставинах проходить.

Я вам розкажу трохи про це, щоб ви зрозуміли і моє патологічне захоплення цитатою з Л. Толстого і… рішучий заголовок моєї замітки.

414. *Шкловський Віктор Борисович* (1893–1984) — російський письменник, літературознавець, критик і кінознавець, сценарист. Л-т Держ. пр. СРСР (1979). — *Прим. упор.*

Бути сценаристом, це значить — уявляти собі те, про що пишеш, як на екрані — живими фото-малюнками. Так от — я пишу, як кіно-сценарист, а ви уявляєте:

Кадр 1. Загальним планом — (редакторат ВУФКУ у повнім зборі: всі редактори плюс пара високих експертів (не від кіно, звичайно). Йде загальна «читка кіносценарія.

Кадр 2. Першим аланом — похмуро-сонливі обличчя редакторів. Примітка кіно-режисури: скільки ж вони ка-зна яких сценарій перечитали, доки добилися такого, щоб на «читку» його можна було поставити.

Кадр 3. Перш. пл. Замучено обличчя автора, що читає свій сценарії синедріонові. Режисеру: він його вже переробив за вказівками окремих редакторів, н-ий раз.

Кадр 4-й. Деталь. Рука головного редактора, що нервово робить на папері помітки. Виразні цифри кадрів сценарій й проти них — невиразні стратегічні міркування редактора.

Кадр 5. Весь редакторат. Загальних рух полегшення: автор скінчив читати. Головн. редактор щось питає. Очевидно: «хто просить слова?..»,

Дискусії приводу «заслуханого сценаріям кадрами не передаю, бо мистецтво екрана ще не винайшло кадрів ані для пустопорожнього зворушення повітря, ані для глибоко захованого (о, гонорар!..) обурення автора. Залишаючи на це 95 кадрів (може колись їх винайдуть), кадрую дальшу історію, що пояснює взаємини сторін:

гора нервово закінчує па папері свій стратегічний план.

Кадр 102. Головн. редактор підводиться, добіває рішучу позу й вигукує.

Кадр 103. Напис:

Думка автор — рі-івнясь!

Кадр 104. Думка автора (о взятий давно аванс!..) метушливо розриваючи павутиння авторських «сцепленій» (з цитаті Л. Толстото), вишиковуються.

Кадр. 105. Головн. редактор командує:

Кадр 106. Напис:

Ліво… Руш!

Кадр 107. Думки авторові роблять чверть кола на місці і рушають ліворуч.

Кадр 108. Чорне поле. На обрію бугри мистецьких досягнень. В напрямку до них рушає сіре військо авторських думок. Аж раптом —

Кадр 109… з поза бугрів визирає грізне обличчя самої богині мистецтв.

Кадр 412. Автор спішно відкривши браму підсобної фортеці у вигляді Бердвиковської політграмоти, випускає звідти на підмогу «своїм» авто-Панцерники революційної ідеології.

Кадр 113. Переможне військо авторських думок уже на буграх. Паза панцирниками ідеології майже не видно кволих решток авторських думок. Головн. редактор пробігає перед шиком, роблячи огляд. Ось він —

Кадр 144… першим планом зморщив ніс і недбало каже:

Кадр 115. Напис:

Та це ж гола агітка! Якийсь сахарин революцийности…

На жаль розмір моєї замітки не дає мені змоги йти далі кадровим сценарієм. І тому кінчаю в спосіб кіно-лібретто:

Головн. редактор командує, «право… руш!». Автор, зрозумівши небезпеку редакторових експериментів, починав «на бігу» старанно зв’язувати свої думки отими «сценаріями» з цитати. Та запізно! — редактор уже скомандував: «прямо-о!», бо з нього погляд на сценарій, звичайно, цілком відмінний від авторського, і авторські думки, тягнучи за собою не дов’язані «сцепленія», рушають, в атаку на твердиню вищого кіно-реперткому. Під час цієї атаки ріжні

стратегічні моменти бувають, як от «ліва нога, коли підводяться з ліжка», або «роздратованість нервів от п'яти попередніх засідань» і т, ін.

Бо ж:

Людина семь.

Хто заперечить, що цей мудрий принцип може мати величезну вагу та вплив там, де нема —

1) ніяких вироблених теорією й науковою критикою норм оцінки;

2) ні звичаїв довгої практики;

3) ні мистецьких традиції (ті, хто судять сценарії майже всі ніколи навіть кіно-фабрики не бачили);

4) ні мистецької атмосфери взагалі?

Кіно-автор борониться. Кіно-автор насмілюється зауважити:

— Але ж, пробачте: творчі закони сценарія дуже складні. Он Луначарський сказав: «кіно-сценарій найвища форма літературної творчости»… Коли маляр-художник в одній, картині мусить розгорнути без слів цілий сюжет, то ще складніша задача кіно-сценариста, хоч не змалювати, але ж подати засаду створення сотен малюнків, щоб кожний з них сюжетно виявив окремі моменти розвитку фабули, та впорядкувати фабульно за законами темпу й ритму ці малюнки-кадри… Як же ви наважуєтесь, вчити мене, не знаючи водночас законів малярської (фото теж) композиції і законів розвитку фабули?

Та що зробить автор. Проти цього:

1) Монополія. Куди він, крім ВУФКУ, піде, коли він український автор?

2) Заборгованість. ВУФКУ дає аванси й великі. А, ну, де автор, що авансу не візьме?

3) Ізольованість. До кого вів звернеться?

— Ви ж не Чехов і не Горький…

І тому йому; з убивчою іронією відповідають:

Мовляв, що ви там яро якісь, закони творчості белькочете! Не про вас їх писано…

Хто може заперечити тому, що наші молоді кіно-автори ще не Чехови й не Горькі? Але ж як назвати ту думку, що закони мистецтва обов'язкові лише для Чехових та… Горьких, а молодняку досить команди під виглядом ідеологічного виховання майбутніх пролетарських кіно-авторів?!

Ну, справді, яке видавництво, яка редакція журналу, газети візьме на себе сміливість указувати белетристу-письменнику, як і в який спосіб він мусить виправити свій твір? Та ще детально! «Конкретно», як це кажуть у редакторате ВУФК'у…

Наслідки?

Нема художніх сценаріїв. Та де ж їм бути після такої, пробачте, «колективної» творчости?.. І головна лихо не в тому, що їх тепер нема. А в тому, що з такими способами підходу їх ніколи не буде. Бо дурниця сподіватися, як Месії, появи велетня — справжнього пролетарського кіно-автора. Цей автор росте собі помаленьку отут, під боком, як кажуть. І він — не бур'ян і не чортополох, а рослина, що потрібує культурного (не в загальному, а в садівничому розумінні) відношення до себе…

Ох, коли ж він його діждеться?

Культура і побут. 1926. № 24. 13 червня. С. 1.

Б. Ліфшиц

ПРОБЛЕМА КІНО

Крилате слово — сценарна криза — облетіло всі сторінки наших газет. Що проти нього можна сказати? Дійсно так, і ніхто цього не заперечуватиме, — сценарна криза є, була й, можливо, буде ще. В усякому разі, ліквідувати її, рубаючи так з плеча, з таким поверховим запалом, як хочуть це зробити деякі наші завзяті лицарі й лицарки оливця, аніяк не можна. Коріння сценарної кризи вросло в глибокі й грубі шари складних передумов, що їх не зоре, а лише пошкрябав кінчик оливця чи пера.

Навряд чи в таких серйозних справах, як справа розвитку нашої культури, що частиною її є кіно, досить обмежитися легкодумним лоскотанням теми. Коли поглянути на справу серйозно, то побачимо, що кількарічне існування радянської кінематографії не спричинилося ще до народження кадру кваліфікованих радянських сценаристів. Невже-ж оті «Принцеси з племени Гала», «Пригоди пари панталон», «В пазурах гіпнотизера», що так рясно сиплятся на столи редакторів кіно-установ, і є канвою, що на ній вишиватимемо наші фільми? А щоб порахувати тих митців, що їхні твори надаються до фільмування, що за їхніми сценаріями можна зробити коли не чудовий, то, в усякому разі, порядний фільм — вистачить, певне, пальців і в однорукого. Таких є одиниці.

Що ми до цього часу в галузі сценарній мали? Цілі гори списаних «кадрами» та «епізодами» аркушів, що їх всіх, власне, можна дуже легко поділити на три частини: сценарії з горожанської війни (п'яні білі розстрілюють червоних, що героїчно вмирають в той час, як білі п'ють горілку, витанцьовуючи лезгінки), сценарії для селянського фільму (цнотлива незаможниця кохає куркулівського синка, чи навпаки) та комедії. Єсть на Одеській кіно-фабриці комедійний актор Капка. І от пішли: «Капка-спортсмен», «Капка футболіст», «Капка жениться» «Капка-член профспілки» і т. д. і т. д.

Ясно, що з таким матеріялом працювати не можна. До сценаріїв для нашого кіно-виробництва, особливо до найближчих наших випусків, ми повинні ставити іі ставимо як найсерйозніші вимоги, що разу їх збільшуючи. Ці вимоги ми протиставляймо тій системі «потурання», що мали її до останнього часу.

Факт безперечний: радянське кіно росте й розвиваються. Фільм радянського виробу завоював собі місце, але в, фактом також і те, що ми ладні, свідомо, або ні, затуляти очі на наші хиби, безмірно збільшуючи, иноді, наші досягнення.

Часто-густо в цій справі ми упираємося в іде логічний бік фільма, висовуючи цю ідеологію на перше місце. І це правильно. До радянської картини ми ставимо більш жорстокі вимоги, ніж до фільма закордонного. Тут кожна помилка, кожна хиба повинна бути знищена, усунена.

Це один бік справи. Але з другого боку не треба Забувати, що ці вимоги, що до ідеології, конче мусять іти поруч із вимогами художнього характеру.

Макулатурою буде та чесна радянська картина, яка, забезпечуючи ідеологію, подаватиме її в явно тенденційній формі, ідучи в розріз з вимогами художнього чуття, художньої щирости та правдивости.

В будові та виконанні наших фільмів часто-густо спостерігаються надзвичайно небезпечний, шкідливий нахил до сліпого малпування зах.-європейських або американських зразків, і при тому малпування того гіршого, що мають ці зразки.

Смішні ті претензії і заходи, що їх при нашій техніці та режисурі практикують деякі сценаристи, що хочуть за всяку ціну «втерти носа» американцям, І («втирають», не зважаючи на те, що картини програють не тільки з художнього боку, ба ii з ідеологічного.

Женучись за низькопробними трюками, вигаданими фантастичними сюжетами, властивими для зіпсованого смаку пересиченого буржуазного глядача, — наші сценаристи поминають чудові сюжети ii теми, що дають широкий простір творчій художній думці. Навіть теми горожанської війни могли-б послужити не тільки для («приключенческьих» фільмів, але й для серйозних драматичних картин, подаючи дійсно трагічні (а не ура-агітаційні) малюнки героїзму та самовідданості робітничо-селянських мас.

Різноманітність складу нашої авдиторії, часто-густо цілковита протилежність її смаків та вимог, — дає підставу зняти думку про необхідність диференціювати, або вірніше уточнити підход до складання сценаріїв, пристосовуючи їх до культурного рівня тих верств населення, для яких тої чи инший сценарій призначений.

Невеличкий досвід нашого кіно на селі говорить за потребу створення селянського сценарія. Тут вже й говорити не доводиться, що будувати його треба Зовсім по-иншому, ніж сценарії для міського глядача. Глядачеві-селянинові з його надзвичайно своєрідним иноді дуже примітивним художнім сприйманням, може бути нудна й, подекуди, незрозуміла велика картина зі складним сюжетом. Як говорить той самий наш досвід, селянин любить короткометражну картину з простим змістом, без різкої зміни дій, — картину зрозумілу, без фокусів, напливів, американського монтажу то-що.

Приблизно теж саме потрібно і для певної категорії глядачів робітничих районів.

Падалі перед нами повстане завдання поступового, в міру зросту культурного рівня нашої авдиторії, — підвищення вимог до них фільмів. Що-ж до теперішніх наших картин зі складним, закрученим сюжетом, особливо, коли він заморочений дуже складною інтригою, — то слід визнати, що крім шкоди, такому глядачеві вони більш нічого не дають.

В ділянці творення сценаріїв кіно-організації та ідеологічно-провідні центри повинні вже перейти від практики прогляду готових уже сценаріїв, — їх затверджувати або одхиляти, — до активного стимулювання роботи по створенню нових сценаріїв, та поширення того кола митців-сценаристів, що працюють на кіно. Слід зазначити, що більшою частиною цього обмеженого контингента сценаристів маємо, до цього часу, ще багато кіно-халтурщиків, що, користуючись сценарною кризою, дбають тільки про те, аби зірвати гонорар за сяк-так зляпаний сценарій. Та й взагалі, навколо кіно-сценарного виробництва утворилась така атмосфера, що мовляв, складання сценарія, то є найпростіша річ; написати його може кожен, хто пережинає фінансову скруту. Значна частина наших серйозних художників-митців ще й до нього часу вважає за особисту образу реалізацію своєї творчості в галузі кіно. Така ситуація не є нормальною, тому кіно-організації повинні розгорнути роботу в напрямі залучення до кіно-роботи письменників-сценаристів, що замінили-б собою тих «горе-сценаристів», які вже не раз підводили наші радянські кіно-організації.

Одною з передумов ліквідації сценарної кризи являється дбайливе відношення до художньої пробробки матеріялу. Така розробка сценарія важлива ще й з того боку, що вона дає можливість ощаджувати кіно-матеріал, силу і енергію, що при теперішній системі витрачаються на фільмування заздалегідь негідного сценарія.

Кіно-організації повинні взяти твердий курс на пристосовання до життя отого правила, що каже: «краще менше, та ліпше», краще менше картин, але високої художньої вартости. Старанна розробка кіно-сценарія усуне необхідність безглуздих витрат на тисячі, реально невиправданих метрів негативу.

В справах творення художньої картини вирішуюче значіння маю кіно-режисер, — тому одною із найважливіших проблем радянських кіно-організацій — являються проблема виховання нового режисера. Українська радянська кінематографія нараховую за собою лише кілька років росту і розвитку. Коли російська кінематографія ще маю свою історію, і коли російський рад. кінематограф може перебиватися тими режисерами, що лишилися йому в спадщину, то українське кіно тільки починаю розвиватися, і тому цілком зрозумілий факт відсутності у нас кінорежисури. Підготовка кіно-режисера — справа нагальна й невідмовна.

Поруч із ним треба підняти питання про піднесення культури та відполірування тих режисерів, з якими доводиться працювати зараз. Цим режисерам доведеться проробити над собою велику роботу, доки вони зуміють задовольнити покладене на них завдання — дати робітникові та селянинові в повній мірі здоровий, художньо та ідеологічно корисний фільм.

Ті розходження, що виникали між авторами та кіно-організаціями, з'ясовуються виключно тим, що не всі режисери, які працюють на наших фабриках, настроєні співзвучно з нашими потребами.

Кіно-організації повинні розгорнути широку діяльність що до викорінення тих індивідуальних настроїв, які мають місце у нас в кінематографії. З боку багатьох режисерів ми маємо цілком доброзичливе бажання «попасти в тон». Але ці добрі наміри і добрі бажання иноді приводять якраз до протилежних наслідків, і потуги дати архиреволюційний фільм упираються у той міщанський мотлох, що його ми маємо у великій кількості і в галузі кінематографії.

Отже справа створення свого режисера — є справою першорядною.

В цій статті ми розглянули лише один із основних моментів в справі розвитку нашої кінематографії. Не менше значіння відіграють і инші моменти: справи кіно-освіти й кіно-преси. Але цьому ми присвятимо окрему статтю.

Кіно. 1926. № 9. Липень. С. 1–3.

А. Лейтес

СЦЕНАРІЙ, ЯК ЛІТЕРАТУРНИЙ ЖАНР

Чи є сценарій останнім кільцем довгого ланцюга літературних форм, та це тільки випадковий приросток кіно-виробництва, тої самої промисловости, що по своєму капіталу її обсягу займає в Америці 3-те місце безпосереднє після металургійної та текстильної. Отже, перше основне питання, що це — виробнича шпаргалка чи літературний жанр? Не так легко відразу відповісти на це. З першого погляду, — багато чого стоїть між сценарієм та іншими літературними формами. Сценарій, в порівнянні до п'єси, не самостійний. Як що п'єса може говорити безпосереднє до читача без допомога театральних лаштунків і не завжди робить установку на режисера, актора і декоратора, то сценарій виник і існує при незмінній і безумовній установці

на кінематографічне виробництво. Сценарій — від виробництва. Він впливає на читача тільки тоді, коли говорить з ним мовою кіно-стьожки. Його словесний вплив сходить до поля.

Такі заперечення проти сценарія, як проти літературної форми; він не має: перше — проблеми стилю й друге — безпосереднього зв'язку з читачем. Не дивлячись на солідність цих заперечень — ми їх одкидаємо. Щоб мати тісний зв'язок з слухачами музичний твір досягає цього за допомогою музичних інструментів, часто в доволі складному сполучені. З цього ще не виходить, що Бетховенові сонати, чи симфонії Вагнера не можна віднести до художньої творчости. Що ж торкається відсутности стилістичної установки сценарія, то ми ж ніде не заприсягалися твердженню начебто література зводиться тільки до стіля. Коли існують в літературі ліричні твори, що базуються виключно на звуковій стороні слова, зводячи до мінімуму лексичний бік.

Ясно одне: сценарій є одною з нових далеко не звичайних і мало досліджених літературних форм. Його новизна може, залякати літературних пуритан і консерваторів, що виходять від шкільної поетики. Але для революційних дослідників літератури та її дальших шляхів, сучасний сценарій являє з себе подвійно цікаву річ. На його прикладі, можна прослідкувати еволюцію літературних жанрів от перших хорових пісень «билин» до сучасного кіно-епоса. На його прикладі можна прослідкувати деякі ухили сучасної повістярської літератури та її перспективи.

Поетика сценарія дуже оригінальна, для нього не існує ніяких лексичних засобів, ні каламбурів ні метафор ні тропів взагалі. Єдино, що він допускає, це чітку алегорію, образну символіку та паралелізм. Ніякої установки на стиль і виключна установка на рух. Сценарій живе виключно ліризмом руху й сюжетною ситуацією. Другої лірики сценарій не, знає. Зорова й моторна пам'ять, велика зорово-моторна уява, от основі передумови для хорошого сценариста. Він мусить класти великий ліричний і розумовий зміст на стрічку і всю тему ввести до моторно-виобразного знаменника. В розпорядженні сценариста куди менше технічних засобів, ніж у середнього літератора. І тому досягти справжньої художньої досконалості й для сценариста найтрудніше ніж для звичайного романіста. От чому так мало (майже немає) справжніх художніх сценаріїв.

Ні для кого не секрет, що сценарії художні в літературному читані бувають зовсім не художніми в постановці й навпаки.

Сценарію часто густо шкодить літературництво сценаристів.

Засоби, що годяться для повісти переносяться на сценарій, а тим часом сценарій потрібує своїх власних засобів. Сценарій перебуває ще в зародковому стані й живиться літературним молоком, і тому ще не досягає художньої дозрілості. В галузі, що лежить між сценаріям і художньою прозою, ми спостерігаємо абсолютний синкретизм. З одного боку сценарій переробляється з класичних і не класичних романів і повістів, а з другого боку багато з наших сучасних романів стилізовано під сценарії (Жюль Ромена, «Серця трьох», Джека Лондона, «Пітер Фос», Зелігера та інш.). Але і переробка з романів на сценарії й стилізація сценаріїв це тілько цікавий розділ на тему про взаємний вплив кіно й літератури а ніяк не особливий розділ в історії самого сценарія. Сценарій має свої формальні шляхи паралельно з романом, що з ними не сходяться.

Сценарій не будується на читабельності. Не можна змішувать його з сюжетним лібретом. Мистецтво сценарія — мистецтво кадра й монтажа збудовано на архітектурі обстановочних і фабульних ситуацій на трюкових переходах і на ліриці руху. У нього є свої засобі (трюки) і свій арсенал технічних можливостей, що широко виявляються тільки на змонтовані плівці.

Намічаючи поетику сценарія мі на ній не зупиняємось. Це справа майбутнього. Полонений літературою і літературщиною сценарій тільки починає ступати першими не певними кроками по напрямку до автономних великих художніх зразків. Поки немає цих зразків, не можлива

й кінцева поетика. Немає сумніву однак, що величезне цікаве майбутнє належить саме сценарію. До привабних огнів екрана тягнуться з вечера у вечер довжелезною стрічкою багато міліонні маси. Таких щирих і численних споживачів ніколи не знала ні одна форма літературної творчости і ніяке книжково виробництво. Під небувалим натиском такого споживача смаки якого чим дальш шліфуються й уточнюються, сценарій безсумнівну прийде до своїх шедеврів до своїх Гомерів і Шекспірів.

Культура і побут. 1926. № 42. 17 жовтня. С. 2–3.

Ол. Озеров [Ол. Полторацький]

РАЦІОНАЛІЗАЦІЯ СЦЕНАРНОЇ СПРАВИ

(В порядку обговорення. Відповідь на статтю С. Ор'а).

Тов. С. Ор підніс дуже серйозне питання що до кіно-сценарія. Він зазначив такі хиби в роботі більшости сценаристів:

1) Сценаристи не вважають на можливості сучасної кіно-техніки.

2) У сценаріях часто трапляється ідеологічне безглуздя, беззмістовність то-що. Хиби ці, безперечно, існують у більшості сценаріїв, що ними численні сценаристи годують редакційні відділи фото-кіно-установ.

Таке явище, звичайно, не є випадкове. Отже, придивімося ні до нього, та спробуємо визначити, які є підвалини цього явища.

1. Як цілком справедливо зазначає т. С. Ор, у нас бракує фахівців-сценаристів. Так. Таких фахівців ще нема, бо радянська кінематографія щойно народилася. Тим-то ролю сценаристів здебільшого відограють не фахівці: письменники, актори то-що. Осіб, що цілком присвятили себе цій праці — маємо ж по всьому Союзу одиниці. Більшість сценаріїв, що подаються до кіноустанов, написано не «кіноками». Тим-то й у цих, часто цікавих і потрібних сценаріях трапляються такі технічні «художества», що їх ніяк до кіно пристосувати не можна.

Уявімо собі типового сценариста — «неудачника». Він кохається в кіно, проглядає всі кіно-фільми, приносить в управління лібрето фільму. Лібрето, скажемо, цікаве. Редактор відповідає йому: — «Згода. Тема цікава. Пишіть сценарій». І ось молодий сценарист починає, як дотепне висловився В. Шкловський, пробувати, чи вміє він на піяніно грати. Він витрачає на це 2–3 місяці, витрачає силу енергії на те, щоби написати на докладний сценарій, нарешті — відповідальний момент — він приносить свій сценарій редакторові.

За тиждень сценарист вислуховує від редактора таку відповідь:

— Тема сценарія — добра, але ви її з технічного боку погано розробили. Не підходить!

Витрачено силу часу, енергії.

Сценарист більше не пише сценаріїв, а якщо пише, то вони все одно — «не підходять». І не можуть «підходити», бо звідки-ж сценаристові не фахівцю знати всі тонкощі кіно-техніки? Для цього треба попрацювати безпосередньо на кіно-виробництві. І от так кіно-мистецтво часто губить надзвичайно цікаві лібрето для майбутніх фільмів. Справа кіно-сценаріїв залишається

в руках невеличкої купки фахівців, що все одно не можуть задовольнити попит кінематографії на сценарії, й тому примушені бувають «гнати» сценарій за сценарієм, що й призводить до цілковитого «видихання» й творчої їхньої імпотенції. Не кожен фахівець-сценарист може бути Боборикіним і написати дві шафи повної збірки своїх сценарних творів.

Який-же вихід із цього становища? Здається, треба реорганізувати сценарну справу. Треба встановити щільний зв'язок між сценаристом, редактором сценаріїв та режисером.

У який спосіб мусить здійснитися цей зв'язок? Поперше, здається, треба категорично відмовитися від того, щоби лібретист обов'язково писав і сценарій. Написати лібрето не-фахівцю в кіно-мистецтві — значно легше, ніж написати сценарій. От, скажемо, лібрето відповідає вимогам редактора. Воно підходить для того, щоби переробити його в сценарій. На цьому праця не-фахівця сценариста, автора лібрето, й мусить закінчитися. Лібрето передається на цей раз уже фахівцеві-сценаристові вкупі з режисером. Вони розробляють спочатку детальний сценарій і, нарешті, монтажні листи. І от тут як раз і треба наблизити фахівця-сценариста до кіновиробництва. Що спостерігаємо ми зараз у ВУФКУ, наприклад? Декілька фахівців продивляється кіно-сценарії, якщо вони підходять (беремо найщасливіший випадок), їх надсилається до реперткому й лише потім — до фабрики, цеб-то туди, де вони, ці сценарії, й мусять з самого початку бути. Ні фабрика, ні режисер не знають, що їм готує день наступний. Тим-то, як пише т. С. Ор, «за найрідшими випадками, всі сценарії, що ми їх досі прийняли, часто-густо не відповідають тому, що треба-б було вважати за сценарії».

Отже, ми цілком згоджуємося з т. С. Ор'ом, коли він пише:

«…треба утворити кадр ремісників-сценаристів», але пропонуємо це здійснити трошки инакше, ніж так, як це досі пропонували.

Сучасна доба потребує на щільний зв'язок митця з оточенням. Подавати свіжий матеріял для сценарія може тільки той, хто не замикається в узьке коло літератури чи сценаристики. Отже, щоби теми та лібрето фільмів не були штучні, нежиттєві доконче треба мати лібретистів, що зв'язані з цим життям більше, ніж, скажемо, з ВУФКУ.

Инакше є справа з ремісниками-фахівцями. їх справа полягає здебільшого в тому, щоби технічно розробляти прийняте лібрето, оформляти його, робити придатним до знимання. Ця ступінь праці вже потребує на серйозну кваліфікацію.

І от такі кадри нам треба підготувати, вірніше кажучи, зберегти ті кадри сценаристів, що вже й тепер існують, та підготувати їм належну зміну. Це вже є справа значно легша, й на неї не треба витрачати стільки зусиль.

Що-до беззмістовности й безглуздя деяких сценаріїв, то тут знову таки треба підкреслити, що вони (беззмістовність то-що) виникають саме через надзвичайну перевантаженість сценаристів-фахівців. Справу буде в значній мірі вирішено, як що фахівцям доведеться лише розробляти лібрето.

Отже, ми пропонуємо втворити нову систему писання сценаріїв. Вона, здається, є конче необхідна, вважаючи на брак кваліфікованих сценаристів.

Лібретистові зовсім не треба писати досконалих з технічного боку сценаріїв. Лібрето мають обробляти спеціялисти сценарної справи та режисери.

Між иншим, доводилося чути, що так поставлено тепер-справу з сценаріями в Совкіно. Не може бути ніякого сумніву в тому, що така система себе виправдає.

Отже, здається, що в такий спосіб легше буде розв'язати проблему гарного сценарія, що про нього цілком слушно підніс справу т. С. Ор.

Кіно. 1927. № 10(22). Червень. С. 8–9.

Григорій К. [Г. Косинка][415]

АРХІТЕКТОНІКА СЦЕНАРІЯ

Неможна будувати будинок, починаючи з покрівлі. Досвід показує, що далеко зручніше будувати з фундаменту. Досвід показує також, що для стійкости й краси будівлі треба дотримуватися певних пропорцій. В музиці, малярстві, науці, техніці, літературі, архітектоніка відограє таку-ж величезну ролю. В музиці через певний протяг часу повторюється лейтмотив. Архітектура будинку вимагає додержуватися стилю, що на ньому зупинився архітект — инакше будинок буде некрасивий. У науці й техніці кроку не зробиш вперед, як що не будеш триматися вихідних пунктів. І навіть невеликий вірш вимагає підлеглости певним законам архітектоніки. Скрізь єсть ці закони архітектоніки, їх вироблено в процесі розвитку, вони виходять з досвіду.

Але кіно-сценарії — мистецтво нове. Тут практика ще не виробила твердих положень. І не всі складові частини кіно просуваються однаковим темпом вперед. Процес розвитку кінотехніки, наприклад, значно випередив літературну кіно-творчість. Постановщик картини й автор сценарія тут часто-густо стають до борні. Чути голоси, що для постановщика цілком досить одного тільки лібрето, що розроблений сценарій лише заважає, лише пригноблює постановщика. А за таких умов, усякі питання про архітектоніку відпадають.

Іще гірше: досі не встановлено, що має давати картина, — драму чи роман? З одного боку кіно — видовище розраховане на гру певних емоцій. Воно володіє майже усіма особливостями, властивими драматичному творові — драми чи комедії. Та з другого боку, екран має особливости, властиві тільки роману. Він має можливість показати безперервність дії, швидку переміну місця, рух у просторі. Значить гарний сценарій мусить використовувати всі можливості, які дає і театр, і роман. Але тут він зустрічається з новими перешкодами: архітектоніка роману й драматичного твору по суті різні.

В цілому, ціла низка причин призводить до того, що архітектоніка сценарія раз-у-раз шкутильгає. Єсть блискучі сценарії, проте з погляду архітектоніки вони не вільні від як найгрубших помилок. Бо нема ще сталих законів будування сценарія, якими сценаристи могли-б керуватися в своїй праці. Мова тут, звичайно, не про технічне складання сценарія. Це справа, врешті, не складна. Говоримо про використування сюжету таким чином, щоби з нього було видавлено увесь зміст художній та ідеологічний. Говоримо про те, щоб глядач сприймав картину, як архітектурне ціле, в якому гармонійно злилися-б усі частини й деталі, та яке давало-б найсильніші для сприймання ефекти.

Очевидно, що при будуванні сценарія мають бути свої закони, має бути своя архітектоніка. Насамперед, нам потрібно вирішити, чим має бути картина — драмою чи романом. Од того,

415. *Косинка (Стрілець) Григорій Михайлович* (1899–1934) — письменник. У 1920-1923 — навчався у Вищому ін-ті народної освіти (Київському ун-ті). Працював в ред. газ. «Вісті Київського губревком», журн. «Нова громада» та «Всесвіт». Працював відповідальним секр. ВУФКУ, в ред. сцен. від. Київської к/фабр. Був дир. Харківського і Київського радіокомітетів. Входив в творчі групи «Гроно», яка вид. альманах під той же назв. Надалі був членом літературного гурту «Ланка», яка в 1926 була перейменована на «Марс» (Майстерня революційного слова) аж до їх ліквідації в 1932 р. Був репресований. — *Прим. упор.*

як ми вирішимо це питання, залежить і розробка сценарія. Але зрозуміло також, що раз питання може бути так поставлено, то слово «чи» повинно одпасти. Кіно-картина мусить вичерпувати не ті або инші можливости, а всі художні можливости, які дає їй екран. Кіно-картина має бути й драмою й романом. Це значить: коли драму стиснено місцем дії, й сценічна площадка, як би її не оформлено, кінець кінцем являє собою тільки коробку, яка містить у собі ту чи иншу кількість кубічних метрів, то що до цього сценарій має використовувати рух в часі й в просторі, користуючися методою роману. З другого боку, коли роман не дає видовища, а примушує в цьому змислі працювать уявлення читача, що мусить уявляти собі описаних дієвих осіб, сцени чи картини, то тут кіно використовує переваги театру й дає видовище з його напруженістю дії. І коли в кіно поки що є свої «природні» вади: — відсутність фарб та звуків і фотографічна однобокість, то тим більше завдання сценарія використати з драми й роману все, що тільки може дати зорове сприймання.

За таких умов, побудування сценарія являє собою значні труднощі. Просто встановити мету — гарний сценарій. Але важче встановити засоби для досягнення мети. Нема сталих законів архітектоніки для кінематографії, як вона єсть для архітектури, музики, для кожної галузі літератури. І звичайно, автор сценарія плаває поміж театром і романом, не знаючи до якого берегу найліпше пристати. Звідціля відомий шаблон, певний трафарет, який замінює собою закони побудови кіно-художніх утворів.

Важко зараз пророкувати, яким шляхом піде розвиток кіно. Коли ми маємо справу з технікою кіно, то кожний день може принести з собою такі великі несподіванки, які в корні змінять його роботу. Коли остаточно буде реалізовано звуковий екран, то зміниться й коло його праці. Буде створено нову форму драматичних творів — спеціяльно для екрану. Може бути, що композитори писатимуть спеціяльну кіно-музику. Екран відтворюватиме трагедію й водевіль, симфонію й оперету. І мабуть не далекий той час, коли це буде.

Але зараз письменник екрану не встигає поспішати й за тими досягненнями, що їх техніка кіно вже має. Більшість сюжетів екрану запозичується із скарбниці літератури, тоб-то являє собою не оригінальну творчість, а переробку. Але й обробка готового матеріялу, переробка, фактично переносить на екран роман в формі роману, а драму в формі драми з заповненням міждійних моментів. Але й у першому й в другому випадку ми маємо пристосовання до вимог екрану. Та таке кіно-письмо найменше може відповідати вимогам архітектоніки. Таким чином, нема передумов для правильного вироблення кіно-архітектоніки. Що правда, є й оригінальні сценарії, та й вони виходять більше з інтуїції авторів, аніж з сталих законів будування кіно-картини.

Особливо почувається відсутність цих законів на кіно-романах. Тут, звичайно, сценаристи розроблюють сюжет крок за кроком, зовсім не дбаючи про те, що сценарій має свою архітектоніку, яка в основі збігається з драматичною: зав'язка, розвиток дії, кульмінаційний пункт і т. п. Коли роман не розроблено за таким планом, він лишається тільки романом, дає низку сцен і положень, але не дає ефектів, необхідних для зорових вражінь. Поділ сценарія на частини раз-у-раз являється тільки зовнішньою обставиною, технічним засобом. Треба стільки-то частин — маєте. Планування чисто формальне.

В театрі, де законів архітектоніки суворо додержуються, таке положення майже неможливе. Коли кожна частина драми, себто кожна дія не закінчує коло положень, що цю дію має виявити, то п'єсу безперечно чекає провал. Мало цього, кожна дія має бути увінчана найсильнішим положенням — сценою, монологом, живою картиною, які, сказати-б, підводять підсумки усьому тому, що мало місце в даній дії. І разом з тим, дія повинна закінчуватися на найбільш цікавому

місці. Коли цього ударного моменту не буде, глядач протягом перерви загубить враження од дії, й навряд чи досидить до кінця вистави.

Правда, у кіно театрі ця небезпека одпадає тому, що перерви між частинами картини дуже недовгі, нитка сюжету не встигає загубитися Та з того, що хиба менше дається в знаки, не виходить, що її можна допустити.

Зі сказаного зробимо такий висновок: кіно стало найпопулярнішою формою видовища. Для розвитку його одкрито найширші обрії.

Але досягнення в галузі кіно-техніки значно більші, ніж досягнення в галузі кіно-літературної творчости.

Літераторам доводиться доганяти кіно-техніку. Для цього потрібне вивчення можливостей, які екран дає кіно-сценарію.

Кіно. 1927. № 10(22). Червень. С. 10–11.

Л. Скрипник

СЦЕНАРИСТ І РЕЖИСЕР

Взаємовідносини осіб, що беруть творчу участь в творенні кіно-картини, досі визначаються в нас, майже виключно, просто як чисто практичні взаємні стосунки. Шлях цей випадковий і жодної гарантії нормальности не дає. Найбільш-же непевні є взаємовідносини сценариста й режисера.

Продукт кіно-творчости, через технічні умови, не може бути реалізований одною особою, тому й не можна сподіватися на органічну єдність в утворі такого колективу, що його складено з осіб, які перебувають поміж собою в випадкових, неоформлених взаємовідносинах. А без цієї єдности не може бути художности.

Сценарист може брати участь в творенні картини в дуже різноманітних розмірах: від написання лише теми до створення повного «постановщицького» сценарія («залізного») — справжньої партитури майбутньої картини. Відповідно до цього й роля режисера теж буде змінюватись в своїх розмірах і значінні: від ролі, аналогічної до диригента симфонічного оркестру, до ролі автора кіно-партитури на готову тему.

Ніде, ніким і ніяк ці «тонкощі» на увагу не беруться, не фіксуються, а то й просто не помічаються. Винні в цьому однаково як кіно-підприємства, так і кіно-критика (що вже дивно!).

До підприємств і досі ще не дійшов досвід американських підприємців. Там давно існує цілком чітке поділення сценаріїв на два типи — «синопсис», або літературний сценарій, і сценарій постановщицький (неправильна назва — режисерський).

Синопсис не вимагає від автора, щоб він був фахівцем, кіно-художником. Тому й приступний він, порівнюючи, дуже широким колам сценаристів. Постановщицький сценарій, за синопсисом, пише найчастіше сам режисер. Постановщицький сценарій може написати тільки справжній фахівець і художник кіно. Це іменно партитура, що передбачає цілком точно «партію» кожного з «інструментів», які творять картину. Америка цю різницю відзначає хоч-би тим, що постановщицький сценарій оплачується в кілька разів дорожче за літературний.

У нас під назвою «сценаріїв» пишуться часто-густо надзвичайно чудні речі. Сценаристові, який написав більш-менш вдалий синопсис, що зветься у нас «лібрето» (також звуть у нас і «тему» сценарія) — пропонується «розробити» його. Сценарист, звичайно — не кінематографіст, та й зовсім незобов'язаний ним бути, мусить проробляти цілком безглузду роботу. Він «розбиває на кадри» свій твір, не маючи жодного уявлення про монтаж, а часто не маючи навіть елементарних знань із техніки кінознімання. Свої «кадри» він пильно номерує. Далі він, по змозі і за власним смаком, оздоблює сценарій таємничими помітками — ДФР, ЗТМ, КРП і т. и. Після цього маємо річ, яка здаля виглядає, ніби постановщицький сценарій, а по суті є попсований літературний сценарій.

Режисер, до якого потрапить такий сценарій, мусить проробити подвійну роботу: по-перше, відкинувши розробку сценариста, повернути сценарій до його літературного «первобытного состояния», а, по-друге, за цим «первобытным» сценарієм знову написати свій постановщицький сценарій.

Винятки трапляються лише здерідка, а проте становище таке явно безглузде, хоча й на диво живуче.

Відповідний пакт типового договору зі сценаристами передбачає повне невтручання автора в процес реалізації його сценарія. Важко зрозуміти реальні обґрунтовання цього твердого принципу, який виганяє автора з виробництва. Для кого це зручно — невідомо!

Страждають-же, насамперед, автори, що так і гинуть у своїй безграмотності, примушені користуватися, щоб підвищити свою кваліфікацію, лише, сумнівними иноді, послугами брошурної літератури. По-друге, страждає саме виробництво, що завше (і справедливо) скаржиться на оцю саму безграмотність.

Кіно е мистецтво. Тому варто звернути увагу й на художні наслідки з такого становища. Зовсім не потрібно глибокого й складного аналізу, щоб бачити, що така «сценарна політика» сприяє тому відношенню сценаристів до своєї роботи, яке зветься «халтурним».

Справді, якщо сценарист не є кіно-фахівець, то він мимоволі мусить халтурити в нав'язаній йому «розробці». Побачивши далі свій перший сценарій на екрані, сценарист сам переконується, як мало церемониться режисер з усією його «розробкою».

Другий випадок: сценарист, є грамотний кінематографіст, і дає свойому творові обробку кіно-художню. Таких сценаристів обмаль, вони мусять особливо високо цінитися. Але їхня доля на багато гірша за долю звичайного сценариста.

Вони створюють більш чи менш викінчену, вже не літературну, а кінематографічну річ (кіно-сценарій — не література), певну кіно-партитуру. По всіх законах «божеських і людських» вони мають авторське право на цю річ не менше, ніж автор партитури музичної — композитор.

Та байдуже! Режисер, захистившись панциром вищезгаданого пакту (а иноді ще й власної самовпевнености), почуває себе абсолютним володарем цього кіно-твору. Єдиний закон для нього — власний смак, власний погляд, словом — власна, особиста «художня установка».

Америка й в цим моменті проводить різницю між двома типами сценарія: пакт невтручання торкається автора синопсиса (і то не абсолютно), а що до автора постановщицького сценарія, то існує пакт невтручання режисера в його художні задуми.

Художники кіно, ті самі, що про брак їх стільки сліз проливають всі кіно-підприємства, цими-ж підприємствами ставляться в становище істинно-трагічне.

В нього є два шляхи: або відмовитись від кінематографічної творчої розробки своїх річей, себ-то перестати бути кіно-художником, або смиренно обмежити свою кіно-авдиторію таким

вузьким колом, як редакторат, репертком, правління та режисер. Ясно, що для справжнього художника перший шлях — це самогубство раптове, а другий — поступове.

Сучасна кіно-критика теж не менш винна перед сценаристом. Для добрих 75% критиків сценариста взагалі просто не Існує. В кращому випадкові критик десь наприкінці статті вміщує од-ну-дві фрази про сценариста, — звичайно, лає. Це робиться, певне, заради ввічливості. Фігура режисера затуляє цілком фігурку сценариста, забутого й занедбаного. Доки?

Від редакції. Взаємини між цими двома творчими особами кінематографічного виробничою процесу — взаємини, що їх аніяк нормальними назвати не можна. Проте вже давно слід з'ясувати й коли не налагодити, то хоч виправити трохи те ненормальне становище, яке в цій справі утворилося. З метою виявити громадську думку що до цієї справи і внести сюди хоч трохи ясности, редакція журналу «Кіно» оцією першою статтею тов. Л. Скрипника відкриває дискусію на тему «Сценарист і режисер». Редакція сподівається, що як найширші кола радянських кінематографістів відгукнуться й візьмуть участь у цій дискусії.

Тут буде більш про сценариста, ніж про режисера. А чергова стаття буде називатися «Режисер і сценарист», і виправить відсутність рівноваги.

Кіно. 1927. № 11(23). Червень. С. 8–9.

Л. Скрипник

РЕЖИСЕР І СЦЕНАРИСТ

(До дискусії)

Як я писав в статті «Сценарист і режисер», роля останнього визначається в своїх розмірах і значенні тим, оскільки кінематографічно закінчений є твір сценариста. Вірніше — так воно, здавалося-б, мусить бути.

Розглянемо основні випадки: 1) режисер ставить фільм за чисто «літературним» сценарієм, 2) — за звичайним у нас «розробленим» кіно-сценарієм, 3) — за «кіно-партитурою».

Умовимось насамперед що до нормальної фіксації елементів всього процесу створення фільму та термінології, якої бракує й яка не усталена.

Процес цей поділяється на три основних творчих процеси: написання сценарія, «постановка» і знімання, себ-то власне — режисура.

Перший процес в загальних рисах освітлено попередньою статтею.

Другий процес — найважливіший — досі, як окремий процес, «випадає» якось зі свідомости навіть фахових кол. Те, що я зватиму «постановкою», це є цілковите попереднє створення фільму силою творчої фантазії постановщика. Робота цілком аналогічна до роботи композитора, що пише партитуру для симфонічного оркестру. Робота, що вимагає великої технічної кваліфікації й обов'язкової наявности певних спеціяльних здібностів художнього порядку. Постановщик — це не тільки «інженер» (термін, здається, Ейзенштейнів), що «проектує» фільм, але й художник, який створює його й бачить силою свого зорового уявлення. Постановщик як найдокладніше «списує» свою «партитуру» з екрану, творчо ним уявленого. Ясно, що він мусить передбачати абсолютно всі елементи майбутнього фільму: мізансцени, декорації, рухи й гру акторів, техніку з'йомок, композицію кадра, освітлення, точки зору й т. и., й т.д. і, — головне — монтаж, який

мусить передбачатися. Деякі виключення припустимі лише з технічних умов, наприклад, коли невідомо оточення натурних кадрів, але й це не торкається головного — монтажа.

Коли визнати, що кіно взагалі переживає тепер свою добу дитинства, то теорія його, наука кіно — перебуває ще хіба в ембріональному стані. Лише цим і пояснюється, що й досі немало є режисерів, які рішуче обстоюють свої позиції «вільної творчости» під час знімання, які рішуче проти дійсно-залізного сценарія,. договорюючись иноді до ствердження «неможливосте» його. По суті — це просто намагання з'єднати в часі другий процес з третім. І намагання марне.

Тут не місце розбиратися в инших реальних причинах боротьби за «вільну творчість» режисера. До теми «залізного сценарія», яка має величезне практичне, виробниче й художнє значення, доведеться ще повернутися не раз. Важно поки зафіксувати, що так чи инакше, але цей процес постановки виконується. Але виконується так, що ми дуже часто бачимо в якому цілковиту випадковість що до розподілу роботи між сценаристом і режисером.

Робота постановника — це ділком самостійна робота, що може бути відокремлена, чітко зафіксована в виробничих і художніх взаємовідносинах, що може навіть бути доручена третій особі.

Останній процес — власне режисура, процес реалізації постановки. Завдання режисера: оформити (декорації, актори) і примусити оператора зняти (точка зору, композиція, освітлення) кожен кадр так, щоб потім на екрані цей кадр був тотожній до того, що його створила уява постановщика.

Балачки про «відсутність творчости», про «зв'язаність» режисера то-що, які доводиться чути иноді з приводу такої постановки справи, — цей специфічний кіно-лібералізм, — це тільки результат молодости кіно, «хвороба росту». Той-же диригент оркестру зв'язаний значно міцніше, але його ніхто не зве ремісником «Механічним виконавцем» (хіба, що він цього заслуговує по персональній вдачі). А кіно ще до того й індустрія, й для нього міркування чисто-виробничої раціональносте досить важливі.

Зараз вертаємось до першого випадку: режисер одержує літературний сценарій. Режисер насамперед «розробляє» сценарій. По суті — це й мусить бути «постановка». Результатом такої роботи буде справжній залізний сценарій.

В разі сценарист обмежився виключно літературною роботою, не кінофікував свого твору, взаємовідносини між ним і режисером прості: «ніякі». Режисер цілком самостійно проароблює обидва останні процеси.

Але таких «ідеальних» випадків майже не буває. Звичайно сценарії більше або менше, але кінофікуються. І тому треба бути обережним.

Ці зернятка кінематографічности треба цінувати як найвище, треба прагнути до максимального їх розвинення, бо це-ж є той капітал, який найбільш потрібний для кіно. Режисер не повинен ставитися до автора, як до вредної тварини, що написала паскудний сценарій (спробуйте, чи багато знайдете режисерів, які-б не лаяли тих сценаріїв, що їм доручають). — Тоді годі дивитися на сценариста, як на ворога, що мав нещастя написати сценарія, який не зовсім подобається режисерові. Коли сценарист хоч в якій мірі «подає надії», коли він не халтурник, а хоче працювати для кіно щиро, то треба цю можливість йому дати. Насамперед — притягти його до спільної роботи з режисером, виробляючи постановщицький сценарій. Найзапеклішим «індивідуалістам» не варто боятися такої «колективної творчости». В щирій роботі цілком просто й нормально взаємовідносини налагодяться.

Проробивши постановщицьку роботу разом зі сценаристом, режисер уникає всяких обвинувачень в «самодержавному» відношенні до художніх задумів сценариста. Багацько цінного

в сценарії буде збережено (бо тільки сценаристи знають, скільки гине для світа добрих речей лише завдяки «різниці художніх індивідуальності» сценариста й режисера). Сценарист-же набирає при цій роботі такої кваліфікації, якої не дадуть йому роки самостійного писання сценаріїв. Кваліфікація ця потрібна всім Коли починається третій процес — реалізація (звичайно, процес фіксований, без «вільної творчости»), участь сценариста в ньому бажана хіба тоді, коли він сам хоче підготуватися до режисури.

В тих-же виключних випадках, коли сценарист дає постановщицький сценарій, але з якихось обставин реалізує його ке сам, режисер мусить обмежитись ролею чесного й щирого художнього виконавця.

Всі ці різноманітні типи взаємовідносин мусять бути кожного разу точно фіксовані. Треба запровадити в життя термін «постановки» й надати йому хоч-би рівні права з термінами «авторство» й «режисура».

Кіно. 1927. № 14(26). Липень. С. 6–7.

Д. Бузько

НАША КІНО-СЦЕНАРНА «КРИЗА» ТА КІНО-СЦЕНАРНА «ПОЛІТИКА»

Насамперед про нашу кіносценарну «кризу». Беру її в лапки, бо на моє глибоке переконання «криза» ця, цей ніби Дамоклів меч, що немилосердно одрубляє голову всякій ініціативі в редактораті, це ніби-то гальмо, що фатально стримує всяке поривання до художніх досягнень в справі постановки фільмів, є не більш не менш, як сумне непорозуміння, блідий привид, шкідлива вигадка — наслідок недостатнього обліку реального стану річей.

По-перше, звичайна логіка каже, що не можна справді називати «кризою» (і, ще гірше, в своїй практиці на неї посилатися), не можна вважати за кризу явище, що не має ні початку, і що йому краю, реально кажучи, не передбачається. «Хронічна криза», скажете ви? Помиляєтесь. Само по собі розуміння «хронічна криза» ризиковане. Та й то воно визначає періодичні поліпшення, що хоч і не підносять до норми відношення попиту до пропозиції, але все-ж творять якісь перебої. А тут ми маємо, можна сказати, цілком статичну безнадійність.

По-друге, треба-ж кінець кінцем розібратися в характері нашої кіно-сценарної продукції за ці три-чотири роки та в тому попиті на неї, в тих вимогах до неї, що їх маємо на сьогоднішній день. Можливо, що наша кіно-сценарна продукція розвивається цілком нормально, тоб-то цілком відповідно темпу нашого загального культурного розвитку. Коли це так, то, очевидно, «криза» є наслідком надто великих, цілком нереальних вимог до цієї продукції — тоді це вже не криза, а просто нерозуміння реальних можливостей, що було-б припустиме, коли-б ці вимоги ставив глядач, ставила маса, Але-ж глядач, маса жодного безпосереднього відношення до кіно-сценарія немає. Отже, вимоги до кіно-сценарія ставлять люди, що повинні бути «цілком у курсі справ». І коли ці вимоги нагадують бажання, щоб людина стрибнула вище своєї голови, ми маємо підставу назвати їх, ці вимоги, виявом, м'яко кажучи, нерозуміння справи.

Який-же насправді темп розвитку нашої кіно-сценарної продукції?

Ми не будемо говорити про той потік кіно-сценаріїв та лібрето, або краще сказати рукописів (иноді просто клаптиків списаного паперу), що їх безіменні автори вважають сценаріями чи лібрето, який з кожним роком усе інтенсивніше заливає редакторат. Сам по собі цей потік, иноді просто якась рукописна Ніягара, є цікавим показчиком потягу мас до кіно. Але практично, для творення фільмів, він не має майже ніякого значення.

Статистика редакторату твердо встановила, що лише з боку більш-менш кваліфікованих літераторів, або кінематографистів-художників можна сподіватися на придатний до постановки матеріял. Звичайно, бувають несподіванки, але теж як виняток.

Таким чином, говорючи про кіно-сценарну продукцію, ми маємо на оці лише ті сценарії, що «пройшли» редакторат і що їх затверджено до постановки Вищим кіно-репертуарним Комітетом.

Так от, гадаємо, що старші стажем кіноробітники добре пам'ятають той час, коли все ВУФКУ буквально полювали за одним, двома, хоч трохи придатними до постановки сценаріями. Й коли знаходили, то зі сценаристом носилися, як із писаною торбою…

Це було три з половиною роки тому — на початку організації ВУФКУ в цілому. Що-ж було далі? А далі Правління, закріпивши фінансову базу (організацію прокату), вдарило в бік технічного удосконалення виробництва та його поширення. Вимоги на сценарії з одиниць перейшли на десятки. Відставала пропозиція від попиту? Ні. Правда, инколи на обрію редакторату з'являлися загрозові хмари у вигляді паничних телеграм з фабрики: «давайте сценарій бо виробництво прилинемо». Але в більшості випадків паніка була безпідставна, бо фактично фабрики, що вже ставили до двох-трьох десятків фільмів на рік, ніколи виробництва через брак сценаріїв не припиняли. Хоч і з одного боку ніколи редакторат не мав у портфелі сценаріїв «на запас», чи то пак — на вибір режисерові.

І все було гаразд. Редакторат постачав сценаріїв рівно стільки, скільки їх потрібно було. Фабрика їх ставила рівно стільки, скільки редакторат постачав.

Аж ось Правління, маючи на оці майбутню величезну Київську кіно-фабрику, «вдарило» по інтенсивности редакторатської праці. І, треба визнати, «вдарило» дуже енергійно, бо сценарії протягом останнього року ста їй надходити на затвердження Вищого Кіно-реперткому що називається пачками й, не дивлячись на незвичайну жорстокість Реперткому, що, помилившись на пару фільмів, тепер «надолужував» свої помилки, знизивши процент затвердження з 80 майже до 20, сценарний «запас» почав хутко рости. Режисер вже не брав перший ліпший сценарій, бо иншого не було, а, обклавши себе купкою рукописів, мав змогу «копатися» критикувати, добирати собі до смаку.

Який-же наслідок такого безперечного розцвіту кіно-сценарної продукції? Цілком несподіваний. Раптом кіно-фабрики зняли нелюдський галас: — що ви робите, що ви нам надсилаєте? Дайте, проб, хоч один сценарій придатний до постановки замісць цієї макулатури!..

Може справді кількосний зріст сценарної продукції стався за рахунок її якости? — Нічого подібного. Варт-би було порівняти теперішній найгірший сценарій з найкращим сценарієм хоча-б півтора роки тому, щоб наглядно побачити неймовірне, можна сказати, підвищення якости кіно-сценарної продукції.

Причина цього раптового підйому хоча-б та, що коли раніше, ще півтора роки тому, серед літераторів ледве знайшлося два-три таких сміливих, які відважилися «заплямувати свою літературну гідність писанням сценарія» (ручаємось, що й досі цей погляд триває в літ. колах), то тепер трохи не всі наші письменники вже в такий спосіб цілковита фантастика. Ніякі

режисери не тільки не «виросли», а поки-що «ростуть» лише, бо всі ці режисери, за винятком одного-двох, — зелена кіно-молодь, що роби*ть свої перші хисткі кроки на екрані, ставлячи першу, другу, зрідка — третю картину за своє життя. Просто дирекція, через свою надзвичайну скромність, забула про власну заслугу — про хуткий зріст технічного устаткування фабрик, яке підняло наші художньо-постановочні можливості раптом на таку височінь, що у зеленої режисерської молоди закрутилось у голові й кожний режисер, беручись хоча-б за першу постановку в житті, обов'язково хоче створити «над бойовик», що зробить його враз рівним Грифітсу.

Що-ж до другої половини формули, до «агіт-макулатурп перших днів революції», то, хоч і перебільшена в запалі полеміки до найсміливішої гіперболи, деяке зерно істини вона має. Однак, як раз не те, про яке думала дирекція, лаючи редакторат.

Справа в тому, що коли приборкати трохи поривання нашої режисерської молоди до «над бойовиків», то виявляється дуже просте й ненормальне з їхнього боку бажання мати кіно-сценарій принаймні з такою глибокою й оригінальною думкою, що змогла-б «вивезти» всі неминучі при їхній кіно-молодості хиби постановки, хиби фільму.

Як бачите, бажання дуже скромне, невибагливе. Шкода лише, що иноді режисер і дирекція не подумають про одну просту річ: кіно-сценарій — це не новела; це щось більше: п'єса, повість, навіть роман, коли рівняти до літератури. А скільки оригінальних, глибоких (таких самих, як режисерам потрібно) п'єс, повістів, романів продукує на рік не те що УСРР, не те, що весь СРСР не те, що Европа вся, а ціла наша земна куля? Не помилимося, як скажемо — що найбільше, півдюжини.

А кіно-сценаріїв тільки для ВУФКУ й то, зараз без майбутньої кіно-фабрики в Києві, потрібно щонайменше п'ятдесят на рік.

Так чого-ж вимагається? Щоб художньо-літературна продукція УСРР, практично кажучи, жменька харківських та київських літераторів плюс пара кінематографістів, перевісила в п'ять разів таку-ж продукцію всіх країн земної кулі?

Нічого собі вимога!

А уявіть собі, що ця фантастична вимога не зовсім безпідставна. І «підстава» її ховається як раз у хибності основного принципу нашої кіно сценарної «політики».

Справа в тому, що всі до кожного затвердженого сценарія підходять, як до найгеніяльнішого твору. Весь шлях сценарної продукції ніби розрахований на виключне виробництво «над бойовиків». Пояснюємо: коли ми глянемо на всесвітню продукцію фільмів, або хоча-б на той асортимент усе-ж найкращих фільмів, що ми їх набуваємо за кордоном, ми побачимо, що з десяти фільмів тільки один має більш-менш пристойний сценарій, а решта — всі побудовані на грі актора, на режисерських та операторських досягненнях, словом, на всьому тому, Що є приналежністю кіно-ательє, кіно-фабрики.

Ясно, що в цих дев'яти десятих фільмів не кіно-фабрика орієнтується на сценарій, а навпаки, сценарій твердо орієнтується на кіно-фабрики — на смак та індивідуальність режисера, на здатності певних кіно-акторів, на технічні можливості кіно-фабрики, Щоб з найменшими витратами, досягти найбільшого художнього враження.

— Це-ж не мистецтво, це якесь ремісництво—скажете ви. Цілком справедливо. Алеж хіба, по щирості кажучи, оті десятки кіно-сценаріїв, що є зараз в «запасі» в редактораті, не є теж ремісництвом?

Де ви бачили митця, що за сторонніми вказівками десять разів переробляв-би, ба навіть учився робити свій твір? А головне, що всі ці десять переробок ні до чого. Бо найгеніяльніший редактор, найкраща художня рада фізично не можуть бути в курсі всіх деталів виробничих

можливостей сьогоднішнього дня. І виходить мимоволі так, що даючи до постановки цілком готовий, розроблений по-за фабрикою сценарій, редакторат тим самим вимагає, щоб фабрика зорієнтувала всі свої можливості (режисерські, акторські, технічні, господарські) на даний сценарій, тоб-то щоб ставила його, як «над бойовик».

Чого-ж тоді дивуватися вибагливості режисури?

А між тим, так-би просто й натурально було сказати фабриці й редакторатові: «бойовик» один на рік; для нього сценарій має творитися цілком незалежно, цілком вільно, як того вимагає щира художня творчість.

Решта фільмів — «приходящі». Принцип найменших витрат і художніх і фінансових, із найбільшими безпосередніми наслідками в них домінує, а це можливо лише при найдоцільнішому використованню всього того, що зараз фабрика має, тоб-то при цілковитому пристосуванні кіносценарія до даних фабрики.

Ясно, що такі сценарії мають розроблятися на фабриці спецами-сценаристами, або назвемо їх редакторами — все одно. Але з другого боку ясно, що тематика, иноді навіть сюжети сценаріїв має міцно тримати в своїх руках редакторат, чи художня рада при правлінні ВУФКУ.

Більш того, поскільки ми вже погодились, що основна маса сценаріїв суть ремісничі, а не «вільно-мистецькі» твори, редакторат має розробити твердий тематичний план, що його досі, по щирості кажучи, не робилося через хибний погляд на сценарну продукцію в цілому, як на щиро-художню творчість.

IIIп правда, розроблення тематичного плану — це мусить бути надто обережна й гнучка робота, щоб не створити вже абсолютно задушливих рямців. Треба взяти на увагу, що тематичний план ні в жодному разі не мусить бути планом сюжетним, себ-то щоб до кожної теми сценарист міг не підходити з виготовленим вже заздалегідь каркасом (сюжетом) сценарія, а міг-би робити «варіації на тему». На це треба зважати, бо в противному разі це буде не сценарій з гнучким змістом, а нудна замерхла історія «одного» чи «одної», яких у нас так багато лежить на сценарному гробовищі. Крім того, — є ще друга небезпека, що загрожує плановості — це трафарет в розробленні тем, але позбавитись цієї загрози не так уже й важко, бо все залежить од того, кому ВУФКУ даватиме розробляти сценарій. Отже треба надзвичайно обережно підходити до справи творення кадру сценаристів, треба, як я вже казав, в першу чергу притягти до цієї роботи творчий елемент, тоб-то письменників. В цій справі лід уже зламано. Залишається тільки організувати як щільніше довколо редакторату ті кадри письменників, що вже прийшли до ВУФКУ і працюють на сценаритській ниві

Кіно. 1927. № 17(29). Вересень. С. 10–11.

Фавст Лопатинський

ЛИСТ ДО МОЙОГО ПРИЯТЕЛЯ-СЦЕНАРИСТА

Ви, любий друже, пишете мені :

«…питання про взаємини поміж режисером та сценаристом, питання їхньої питомої ваги у виробництві, прав, обов'язків і т. п. не сходять із сторінок загальної й спеціальної преси.

Подаються найрізнорідніші рецепти: притягнення сценариста на кіно-виробництво, режисури до писання сценаріїв, набуття сценаристом кіно-кваліфікації, набуття режисером фахової літосвіти…

Стільки порад, крику, протилежних думок, що дійсно, не знаєш, що робити….

Це все Ви вірно пишете. Та бачите — річ у суті своїй проста і ясна.

Потрібно тільки логічне думання і категоричне розмежовування (а не плутання) функцій тих, що працюють над створенням фільму.

Треба раз назавжди признати і твердо засвоїти, що:

література є література без огляду на те, для якої мети вона пишеться, так як музика залишається музикою, без огляду на те, чи пишеться вона для опери, військового маршу, кіно чи балету.

Ось Вам перша «єресь», від якої усякі «адвокати кіно» позеленіють, а лисі і облізлі маститі представники літератури й поезії піднімуть очі ad astra і гримнуть на землю, як Довженківський генерал.

Ідемо далі.

Хіба композитору для того, щоб написати путній балет, потрібно самому танцювати, розуміти будову балетних мізансцен, вивчати «па», ставати на пуанти чи перекидатись догори ногами? Ні ж? Він оперує виключно музичними, цебто тональними, ритмовими і т. ін. цінностями, з яких і на підставі яких балетмайстер з відповідною танковою кваліфікацією

Компонує танок. Музика цілком ясно дає йому відчути і темп, і ритм, і характер; вона ставить перед балетмайстром певні завдання. Але як смішно виглядало б, коли б композитор на кожному кроці ліз у справу балетмайстра і дописував йому до нот усякі «зауваження» — наприклад: «перегинається назад», «дриґає правою ногою», «дістає п’ятою потилицю» і т. ін.

Саме такими дорогоцінними «зауваженнями» і порадами обліплений всякий сценарій як цятками сороче яйце. «Діафрагма» (!), «потемнення», «наплив» (о!), «крупно!» і ще півдесятка нескладних термінів, придбаних з дешевенької брошурки «Совкіно» або трьох-чотирьохтижневого перебування біля кіно-фабрики. І це називається вже «кваліфікований сценарист».

Що робити ? Перш за все треба пам’ятати, що:

кіно на папері дати неможливо. Музику точно описати неможливо. Музику неможливо точно розповісти. Її можна або проспівати (грати, свистіти), або записати на умовні значки — ноти.

Фільм можна показати з відповідними поясненнями рухом власного тіла (і то лиш у тій частині, що торкається актора-людини), дати вам у руки рулон відбитків на плівці (ноти) або продемонструвати на екрані.

Розповісти фільм — неможливо!

Ви можете розповідати (писати) про фільм, знаходячи відповідні вислови і образи, якими попробуєте передати те, що можна тільки побачити

Оце Вам «два».

Отже, пишучи «сценарій», Ви пишете про фільм, про майбутній фільм.

Глупо і смішно тому говорити про «точне», «екранне» писання сценарія сценаристом, про «залізність» сценаристового сценарія, про буквальне виконування режисером при зйомці того, що у сценарії написано[416].

Композитор знає, що, пишучи музику для марширування, він мусить дати бадьорий ритм, ясний мажорний загальний тон і чіткий такт на 2/4. Для танку він повинен дати на певну тему різноманітність ритмів, цікаві переходи, яскраві зміни, канву, на якій можна побудувати різноманітний, цікавий і яскравий рух.

416. Річ, звичайно, іде и про стандартні сценарії для стандартних фільмів, що виконуються за стандартизованими методами, а про дійсно творчі речі, що намагаються викривати нові засоби подачі та показу матеріялу.

А Ви повинні знати, що, пишучи для кіно, Ви маєте дати своєї творчістю на папері імпульс, товчок для творчосте режисера на матеріал. Не лізьте Ви незнайко в режисурі, із своїми порадами і вказівками до спеціаліста (хоча б і поганенького). Не знаючи й не з'являючи собі навіть тих широких технічних можливостей, яке має кіно, Ви обмежуєте нас, режисерів, тягнете назад, відбираєте від нас можливість творчої роботи і хочете одягти революційну дійсність, сприймання глядача, що пройшов революцію, у драну, загижену туніку «Жемчужини гарема» або в панталони Оссі Освальд!

Ви сценарист? Дайте мені загальний тон речи, настрій її, дайте цілу вазку образів, понять, різноманітностей ритму, лексики, цілу купу цінностей Цілком літературного порядку, для яких режисер мусить знайти екранний еквівалент.

Оце Вам «три».

Екранний еквівалент! Цьому термінові призначено відограти величезну ролю в майбутній роботі режисера. Бачите — бо — кожному своє: сценарист — це сценарист. Людина літератури (нехай і з спеціальним призначенням). Режисер — людина кіно, людина виробництва, власник вже здійснених і ще не знайдених технічних можливостей вислову людської думки на екрані.

Кожний кадр кваліфікованого (в мойому розумінні) сценариста — це ціла проблема для режисера, яку треба розвязати, знайти для неї десяток екранних еквівалентів і із десятка вибрати один найкращий. Чим вище кваліфікація сценариста, тим важчі проблеми; чим більше кваліфікований і талановитий режисер, тим складніше і простіше у своїй складності буде розвязання сценаристових проблем. Необмежений простір для вияву індивідуальностей обидвох співтворців фільму.

Одначе, розуміється:

Би пишете музику для військового маршу? танку ? для пісні? Кожне з цих завдань зобов'язує.

Пишучи для кіно (сценарій), Ви мусите пам'ятати, що це завдання зобов'язує Вас: триматися в ділянці зорових образів, дійовости, динамічности і розміру (в розумінні довжини) фільму.

Це все, що Вам потрібно знати для написання путнього сценарій. Більше нічого. Абсолютно. Ви хочете кіно-кваліфікації? Навіщо вона Вам, робітникові літератури? Коли у Вас затаєна думка, написавши кілька сценаріїв, самому стати режисером, то Ви вибираєте поганий шлях. Вам краще відкрито признатися в цьому і або піти у кіно-технікум, або асистентом на фабрику до якогось режисера. Инакше Ви й сценарії погані писатимете, й режисури не вивчитесь.

Пишучи, не старайтесь умаляти собі екрану, не турбуйтесь про режисера, не обмежуйте себе в можливостях, не набирайте «кіно-кваліфікації», не думайте «кадрами», думайте головою.

Тоді Ви, можливо, побудуєте увесь ваш сценарій на таких, наприклад, кадрах:

….Дзвінко співала сокира: цюк, клюк.

Нападало гілля скільки з-під дроворубових рук

і режисер зможе зробити з цього матеріалу шедевр кіна! А набравшись «кваліфікації», Ви нудно й непотрібно писатимете:

427. Заг. план: дроворуб сидить на дереві й рубав гілля.

428. Крупно: сокира рубає сучки.

429. З другої точки крупно: сокира рубає сучки.

430. Середнім планом: гілля, що падає з гори на сніг; потемнення.

і режисер в кращому випадкові викине цю нудну сцену; в гіршому випадкові він поставить її за Вашими «кадрами».

А, може, Ви підніметеся ще вище й дасте такі кадри, наприклад:

Руйнується хутір — вітчизна

Будується місто — сквер

Розкрита книга комунізму СРСР.

Такого образу Ви Вашим «кваліфікованим» кадруванням ніяк не дасте (хіба надписом?), бо кіно8фільм дослівно написати неможливо!

А Ви можете уявити собі, які монументальні, патетичні кадри може зробити режисер з такого сценарного матеріалу? Ви не можете зрозуміти, як воно на екрані виглядатиме? І не треба! Це вже не Ваше діло! (Композиторе, не лізьте своїми корявими, незграбними й нетренованими ногами у танок!)

Отоді — кінець суперечкам поміж режисером і сценаристом!

Отоді — кінець сценарній кризі! — Кінець безграмотним сценаріям!

Отоді — дійсний розквіт нашої кінематографії!

Ви згодні зі мною ?

Звичайно! старі, лисі, облізлі дурні, задравши носа з золотим пенсне на шнурочку, у-тю-тю-катимуть на Вас, обвинувачуватимуть в повному нерозумінні сценарної справи, апелюватимуть до «громадянства» (того, що на них схоже), але Ви наплюйте на це! їм один шлях — на горище поміж непотрібні речі!

тисну В. руку

Фавст Лопатинський.

P. S. Слідуючою почтою я пришлю Вам для зразка свій сценарій «Динамо».

Нова генерація. 1928. № 5. Травень. С. 361–363.

Фавст Лопатинський

ДРУГИЙ ЛИСТ ДО МОЙОГО ПРИЯТЕЛЯ-СЦЕНАРИСТА

…Ви запитуєте у свойому листі: чи не боюся я посилати Вам «Динамо» через «Нову Генерацію»? Там — мовляв — такий народ, що все, навіть свої листи, друкують, то виходить, що й «Динамо» може в друку появитися?

А знаєте, я, дійсно, боюся! Я не літератор, слово моє не кваліфіковане, не слухняне; завдання, що я взяв на себе, тяжке для режисера; але ж до цього примусив мене ваш брат — сценарист!

Думаю, що й наша критика, навіть крізь свої червоні окуляри, побачить, що сила тут не в кваліфікованості, гнучкості слова, а в тих незвичних для кіно образах, що я намагаюся перенести на екран, у свіжості викладу й трактовки теми, у новій структурі самого сценарію, у викритті можливости адресування сценаристової емоції безпосередньо до емоції режисера шляхом фактури шрифту, передачі ритму окремих сцен за допомогою нот, укладу й акцентування слова, можливости утворення складніших, відповідальніших і цінніших кінцівок (ритмо-стрічки), ніж шаблонні «потемнення» й «діафрагми», і ще багато дечого.

Один старий, лисий і у пенсне на шнурочку, прочитавши мій сценарій, заявив буквально таке: «Лопатинський виявив повне незнання сценарної справи коли раз-у-раз пише: “біжить, біжить, біжить” або “б’ються, б'ються, б’ються”. А хто біжить і чому б'ються, коли, може, ще й бігти і битись передчасно — невідомо».

Так це ж стара людина, що, очевидно, уже дитиніє. Але ж Ви й ті, для кого я пишу, не скажете такого? Ви ж бо не мумія, а жива сучасна людина, якій гидко, коли їй у рот сунуть страву розжовану й розчавкану до втрат всякого вигляду та смаку. Ваш же мозок ще працює й хоче працювати? Ви ж студіюєте «найпотрібніше мистецтво» не тільки тим, що по контрамарці у «кіношку» ходите? А «старі» нехай плюються, нехай харкають. Ми молодші — значить, без сумніву, стоїмо вище за них, і тому Ви розумієте, де за законом Ньютона ці плювка мусять опинитися?

Сучасне кіно по горло погрузло у мавпуванні життя (натуралізм). А канонізувавши це, як єдиний засіб вияву, тим самим позбавило себе змоги охопити всю життьову багатогранність і різнобарвність.

Допомагаючи собі мавпувати життя, кіно мавпує театр, літературу, балет і все, що хочете, разом з їхніми специфічними умовностями.

І разом з тим від себе, виключно умовного (екран, німі фігури, обличчя у три сажені, паралельність дій, переживання під музику, а ззаду машина — апарат), кіно уперто проганяє й відпихає ту умовність, що тільки одному йому властива, відрубує власні руки й ноги, бо воно… намагається змавпувати життя. Коло замкнулося.

Цей мій сценарій і ще багато тих, що Ви напишете, — це ті штовханці, що мають зіпхнути кіно з уторованої доріжки.

Чому я ставлю «Бурлачок» Н. Левицького і не ставлю «Динамо»? Бачите — я працюю у «ВУФКУ». А для «владарів ВУФКУ» «Динамо» настільки нова, незвична, «експериментальна» й просто непотрібна річ, що вони відмовилися купити «такий» сценарій. А коли я запропонував подарувати його ВУФКУ, то вони подарок прийняли, але відмовились асигнувати мені на постановку й третину тієї суми, що витратили на цю ж саму... ну, хоч би «Миколу Джерю»; хоча б п'яту частину коштів італійських «Непобедимых». Бачите — ВУФКУ вже страшно багато експериментувало і тепер модний клич: «доволі експериментів!» та я «не унываю». Знаєте, як то кажуть: кіно вічне, а «вседержителі» що-півроку міняються!.. а може навіть ще й вони зрозуміють, що зробили… ну… не так, як слід?

В кожному разі я думаю, що «Динамо» ще побачить екран.

Ну а тепер нате Вам і сценарій.

Ваш Фавст Лопатинський[417]

Нова генерація. 1928. № 7. Липень. С. 8–10.

Леонід Скрипник

КІНО-ПАНІКА[418]

(З приводу резолюцій Кореліс'а[419])

Вміщені в цьому номері резолюції остількі цікаві, що їх варт розглянути детально.

Починаємо з Одеської філії.

---

417. Сценарій надруковано на стор. 10–21. — *Прим упор.*

418. Відповідь Л. Скрипника на статтю «Чи є крива в нашій кінематографії?» та «Резолюцію пленуму КОРЕЛІС'а з присутніми у Харкові членами» (Культура і побут. 1928. № 23. 9 червня. С. 4.)

419. КОРЕЛІС (Колектив режисерів, літераторів і сценаристів). — *Прим. упор.*

Перші два пункти вражають песимізмом: не тільки лишились старі, але і нові хиби з'явилися на виробництві. Припустімо, що так і подивимось, які саме. Пункт 3-й перелічує найшкідливіші. Цитувати не будемо, надсилаючи до оригіналу, а дамо лише зауваження.

Літера а) — треба очевидно визнати, що правління ВУФКУ має певну рацію завести, централізацію керівництва фабрикою. Сама резолюція говорить, що фабрика виконала за півроку лише 20% плану, а це було ще до з'явлення зазначеної «хиби».

Літера б) — старовинна після: «раз ви (правління) не можете дати нам (фабриці) таких саме сценаріїв, яких ми хочемо, то дайте нам право самім їх заготовлювати». Старовинна й безглузда пісня. Можна б, звичайно, знищити редапарат при правлінні і завести такий на фабриці. Але з яких даних треба вірити, що фабричний апарат буде геніяльніший, за правлінський? Все єдине, справа в наших режисерах, що беруться, чи не беруться за постановку незалежно від усякого апарата. — Це центральне місце обох резолюцій і до нього ще доведеться повернутися.

Літера в) — правильне зауваження, але цілком не своєчасне; зараз ВУФКУ поки що не набирає, а скорочує поганих режисерів.

І прекрасно робить.

Літера г) — правильно безумовно. Але питання про актора — урегульовано по всім світі («регулировка» закордону — «на зірку» — ледве чи гідна для нашого кіна).

Літера д) — цілком безперечне зауваження, до якого не можна не приєднатись. Літера є) — так само. Це — *єдині* ділові й серйозні зауваження в обох резолюціях.

Літера ж) — серйозна літера. Але невже ж організація, що підписалась під нею не розуміє, що правління ВУФКУ не могло не знати, скорочуючи наполовину кількість режисерських груп, що цим самим воно збільшує накладні видатки па продукцію решти груп? — Ясно, що зроблено це свідомо і зроблено правильно — вперше українське кіно повертає кермо *на якість*, вперше воно зрозуміло, що вигідніша і потрібніша картина бодай на 100 тис. крб., коли вона робить нормальний збір і утворює потрібний вплив на велику кількість глядачів, ніж дві картини по 50 тис. крб., що лягають на полицю… На думку Кореліс'а — це хиба…

Літера з) — дає рецепт порятунку: всеукраїнська кіно-нарада при НКО в Одесі… А всеукраїнська кіно-партнарада? А всесоюзна кіно-партнарада? — Гадаємо, що на цей час вони дали досить багато вказівок, що їх треба виконувати в першу чергу. — Треба одверто сказати також, що загальна нарада кіно-робітників за наших умов *не може бути авторитетною* для виробництва: належної кваліфікації робітників ми маємо «раз, два и обчелся», а решта — ще ж ті самі робітники, що створили ВУФКУ таким, яким воно є. І самі оці резолюції, що їх теж ухвалено кіно-робітниками, свідчать про пряму небезпеку шкідливих ухилів, коли виробництво буде керуватися більшістю голосів, належних таким робітникам. До цього ще повернемось далі. Варт знати факт: прибічники нового курсу в нашому кіні весь час були в меншості. Більшість включно й колишні правління, була цілком задоволена з положення, аж доки відповідні вищі організації цього задоволення не потурбували.

Резолюція пленуму Короліс'а як то і личить вищому органу організації, висловлюється не рішучіше.

Перші два пункти проголошують: «криза уже настала», «катастрофа загрожує», ВУФКУ нічого не бачить і не робить, щоб урятувати українське кіно. — Справа, як, бачимо, колосальної ваги! Кіно, найважливіше, наймічніше і т. д. і т. інш. — котиться до неминучої катастрофи! Рятуйте! «у свій час» Кореліс де «передбачав», а його ніхто не послухався — от і маєте…

По пункту 3-му і нове ВУФКУ «не склало собі ясних перспектив розвитку українського кіно». Про це не знаємо: треба, щоб правління ВУФКУ с приводу цього висловилось в пресі

Пункт 4-й обов'язує самий Кореліс допомогти ВУФКУ вийти з кризи та «забезпечити… постачання творчого сценарія». — Як саме допомогти, про це резолюція говорить далі. А щодо «творчого сценарія» — та хто ж, власне, заважав Кореліс'у до цього часу і хто заважає зараз оці «творчі сценарії» давати? ВУФКУ весь час свого існування благає таких сценаріїв… Кореліс також обіцяв дати «перспективи розвитку». Жаль, що він цього раніш не зробив, а чекав чомусь, аж доки «передбачена криза»: не настала.

Пункт 5-й переконує читача ще раз, що у ВУФКУ немає «розуміння правильної лінії керівництва українським кіном» і, що воно і досі «не налагодило взаємин з авторами Кореліс'а, — Це дійсно серйозно. По «лінії керовництва» ВУФКУ, як відомо, відмовлялась від послуг найслабкіших режисерів, що показали себе цілком нездатними. Явна «відсутність розуміння лінії». — А що-до взаємин» — маленька історична справка: попереднє правління ВУФКУ з багатьма «авторами Кореліс'у» втілила «взаємини» в форму річних договорів з щомісячним утриманням. Цебто «налагодило взаємини» — перший сорт. А нове правління від цієї «контрактації українських сценаристів» (вираз не мій) відмовилось… Дійсно — не гаразд…

А невже, товариші й колеги-сценаристи, не доцільніше б (і не чесніше) працювати так: автор дає тему, лібрето, чи вже готовий «творчий» сценарій, потім все це обговорюється у вашій організації, що дає вказівки, зауваження, далі автор робить потрібні переробки, спираючись також на вимоги режисерів, що вони теж б в вашій організації, — і врешті сценарій неминуче відповідає (раз ви *кваліфікована* організація) хоч би мінімальним вимогам гідности для постановки. Такий сценарій надсилається до ВУФКУ. — Яка рація ВУФКУ відмовлятися тоді від так пробробленого сценарія? І які ще потрібні дані для «взаємин» крім, щирого бажання ВУФКУ мати добрі сценарії і крім вашого вміння такі сценарії писати? — Раз ці дані є, то й про «взаємини» говорити не доведеться. Взаємини будуть чудові.

Далі резолюція теж дає методи порятунку від катастрофи. Ці методи в головному зводяться до надання фабриці, автономної можливосте зв'язуватись із сценаристами через голову правління. — Про цю стару пісню сказано вже вище.

На цьому ділова частина кінчається: далі йдуть два пункти — тактичний і профполітичний.

Таким чином бачимо, що кіно-мистецька, кваліфікована організація кіно-фахівців кричить «гвалт», проголошує кризу й катастрофу і також дає негайні засоби порятунку, що вони всі зводяться до… сценарія. Правління ВУФКУ не вміє «налагоджувати взаємин» з Кореліс'ом, тому це мусить зробити фабрика і — тоді всякі кризи й катастрофи раптом зникнуть.

Коли б отаке сказав хтось, що нічого не знається й не розуміється на справах вашого кіна, це було б не дуже дивно. Але ж це проголошує «кваліфікована» організація. Лапки ставити доводиться мимоволі. — Варт знати не тільки «кваліфікованим», але й простим смертним, для яких справи кіно близькі, що в нас ніякої сценарної кризи немає! І по правді кажучи, і не було її ніколи. Зараз же, напр., ВУФКУ має біля 100 сценаріїв, прийнятих і ухвалених, які лежать мертвим капіталом.

Не сценарна у нас криза! Криза в тому, що наші режисери не хотять цих сценаріїв ставити. «Наші режисери у величезній більшості мають остільки мало кваліфікації, що не вірять самі своїй здатності поставити добрий фільм за середнім сценарієм і прагнуть вишукати якогось особливо-прекрасного сценарія, щоб він сам собою гарантував не фільм, а «бойовик».

Прекрасний «предметний урок», що нам дали такі фільми, як «Міхаель»[420], «Остання людина»[421], «Парижанка»[422] і «Вар'єте» — безперечні докази істини, що прекрасний фільм можна

420. «Міхаель» (Michael, 1924, реж. К. Т. Драєр). — *Прим. упор.*

421. «Остання людина» (Der Letzte Mann, 1924, реж Ф. Мурнау) (прим .упор.).

422. «Парижанка» (A Woman of Paris: A Drama of Fate, 1923, реж. Ч. Чаплін). — *Прим. упор.*

зробити не тільки за середнім, але й за поганим, беззмістовним сценарієм — цей. «урок», зрозумілий навіть зовсім не кваліфікованій людині, не дійшов до «кваліфікованої» організації Кореліс.

Сценарії у ВУФКУ й будуть. За умов нашої дійсности, нашого непорівнянного по багатству недавнього минулого, нашого необмеженого по перспективам майбутнього, говорити про «кризу» матеріяла для кінопостановок — це визнавати лише власне безсилля.

Наші сценарії недосконалі по формі, у нас мало фахівців-сценаристів — це правда. Але жодного з прийнятих сценаріїв не можна уявити, що не давав би матеріялу, який годився б для створення бодай середнього фільму. — Справа в режисері. Ми знаємо, що доброму режисерові, хоч — ясна річ — і бажано мати розроблений сценарій, але врешті досить навіть простого лібрета, бо свій режисерський сценарій він, все єдине, мусить сам писати. Треба тільки, щоб це був *добрий* режисер.

І пересуваючи центр уваги саме на це питання, ВУФКУ веде цілком правильну лінію.

Лінія ця може не подобатись хіба тим сценаристам, що для них «взаємини» важливіші за дійсно хорошу роботу. Бо першим наслідком нової лінії ВУФКУ буде, що-до, сценаристів, вимога значного підвищення якости їх творів: вважаючи себе досить забезпеченим сценаріями, ВУФКУ охоче братиме лише дійсно добрі нові сценарії, бо середніх і без того вистачає.

Висновок: кваліфікуйтесь і працюйте, товариші. сценаристи, з Кореліс'у! Це значно корисніше для української кінематографії, ніж розводити паніку та розпочинати ваш черговий похід проти ВУФКУ, що йому яке б воно не було, а доручено цю саму українську кінематографію створювати. Обов'язок ваш, як громадської організації, — в реальній, в робочій допомозі перш за все, а не в борюканні з усіма по черзі правліннями ВУФКУ.

Від редакції: Друкуючи постанову Кореліс'а і статтю Л. Скрипника, редакція закликає споживача нашої кіно-продукції *до ділового* обговорення порушеної справи, з узглядненням постанов всеукраїнської і всесоюзної партійних кіно-нарад.

Культура і побут. 1928. № 23. 9 червня. С. 5–6.

Дмитро Бузько

ШЛЯХИ РОЗВИТКУ КІНО-СЦЕНАРНОЇ СПРАВИ НА УКРАЇНІ

(Історико-мистецький нарис)

Хотілося-б цю розвідку, що не має. ще прецедентів в історії мистецтв, назвати історико-літературним нарисом. Бо, по суті, коли мати на оці так званий художнє-ігровий фільм, цеб-то те, що має найближчу аналогію з театральною виставою й найбільше поширення на екрані (твори суто кінематографічні тільки-но здобувають собі визнання широкого загалу), то кіносценарій є не що инше, як опис літературного змісту фільму, його теми, сюжету, фабули, що розбиваєть на низку епізодів, сцен, окремих моментів цих сцен, так званих, кадрів, тоб-то, інакше кажучи, — кіносценарій є фіксація щонайдетальнішої Літературної композиції кінофільму.

Ми двічи підкреслили — літературний зміст, літературна композиція. Це для того, щоб, аналізуючи, відокремити инші складові елементи фільму: театральний, де знов таки доводиться говорити й про зміст, — гра акторів, що літературним змістом лише накреслюється, але-ж має свої особливі закони впливу на глядача і про композицію, — сцен, мізансцен, окремих кадрів, що знову таки поняттям літературної композиції далеко не вичерпується. Нарешті, суто кінематографічний елемент, що має й свій зміст (фотогенія), і свою власну композицію (монтаж).

Отже, коли й є в кінематографічних колах заперечення нашому твердженню про кіно-сценарну творчість, як про літературну, то, нам здається, вони є продукт недостатньої продуманосте теми й мають свою рацію лише тоді, коли справа йде про дуже поганий кіносценарій. І навіть у такому сценарію літературний критик без великих труднощів знайде всі елементи літературного твору, хоча-б у покаліченому вигляді.

Правда, кіносценарій — цілком своєрідний літературний твір. Первісний елемент літератури) — слово, на перший погляд, відограє в ньому найменшу ролю. Але-ж тільки — на перший погляд. Бо з того, що сценарії не видаються друком, з того, що їх не читає широкий загал, зовсім не випливає, що їх можна писати так, ніби їх зовсім ніхто не читатиме. Читають їх десятки людей: режисери, оператори, художники, актори, архитекти й т. ин. — усі кіно-робітники, колектив досить солідний, що мають творити за сценарієм фільм. Правда, десятки людей — не тисячі, але-ж ці високо кваліфіковані десятки читають не тільки для того, щоб так-сяк зрозуміти авторові замисли, а й на те, щоб перейнятися його настроями й задумом. Отже, слово в сценарії є в тій самій мірі емоціональний чинник, як і в иншому літературному творі. Тільки форми його, звичайно, инакше. Бо-ж смішно висококваліфікованих читачів кіносценарій приголомшувати поетичними порівняннями, метафорами, то-що. їм цілком досить стислої, ясної, енергійної мови, сконструйованої так, щоб уже в слові відчувався динамічний темп і ритм фільму, мимоволі заражаючи його творців. Але головне в сценарії, звичайно» не його словесне оформлення. Насамперед у ньому важить літературна композиція фабули. Краще вже нехай добра композиція буде фіксована поганою мовою, ніж навпаки. Це — безперечно. Але хіба це перечить літературності кіно-сценарія? Хіба ми не можемо сказати так само про літературні твори, коли вони розміром більші від сонета чи мініятюрної поетичної новели?

Правда, кіносценарна фабульна композиція відрізняється від суто літературної. Зрозуміла річ, остаточне оформлення: слово — світло — тіні екрану — різні. Але-ж основні закони композиції лишаються ті самі, коли не зважати на певне пристосовання до матеріялу.

Ми навмисно спиняємося на твердженні про «літературність» кіносценарної творчости, бо, як це побачимо далі, зневажливе ставлення до кіносценаріїв і кіносценаристів, або точніше, нерозуміння ваги кіно-сценарія в справі творення фільму, що й досі виразно позначається і серед кінематографістів, і взагалі в мистецьких та громадських колах, мало тяжкі наслідки для справи розвитку нашої кінематографії. Не перебільшимо, коли скажемо, що в цій зневазі таїться основна причина того, про що зараз «стогоном стогне» наша громадскість: причина відсталости нашого кіна в справі правдивого показу на екрані життєвих явищ, проблем та ідей нашого часу.

Крім, того, нам потрібне це твердження для самого права на те, щоб пропонувати широким колам читачів такий ніби цілком «спецівський» нарис, як шляхи розвитку українського кіно-сценарія. Цей нарис був-би справді спецівський тридцять чи двадцять п’ять років тому назад, коли фільми ще не потребували кіносценарій, бо були, по суті, тим, що тепер зветься хронікою, тоб-то фіксацією тих чи инших життєвих явищ, як вони є — без реконструкції їх мистецькими засобами, тоб-то за певним планом» — композицією. Цей нарис може буде «спецівським» через десяток, два років, коли, ми в це віримо, теперішній художнє-ігровий фільм,

тоб-то синтез літератури, театру й кінематографії, буде тільки одною, і, певне, незначною галуззю кіно-мистецтва. Але тепер, коли основна маса, 90-відсоткова, як не більше, фільмів повинна мати в основі кіносценарій, і то, серйозно кажучи, без парадоксів — добрий кіносценарій; коли розвиток такого одного кіно-сценарія на екрані бачить маса людей, Що в десять тисяч разів перевищує кількістю читачів найпопулярнішого твору, говорити про «спецівський» характер розвідки про кіносценарну справу не доводиться.

Літературний характер кіносценарної творчости виразно позначається самою систематичністю сучасного пересічного художнє-ігрового фільму. Невиразний він, цей характер кіносценарної творчости лише для тих, хто, не вміючи аналізувати мистецьких явищ, вважає сучасний художнє-ігровий фільм не за синтетичний, а за монолітний — єдину, вічну форму кіно-мистецтва, або-ж для тих, хто, стоючи на межі синтетичного й чистого кіна (прикладом, реж. О. Довженко в своїй «Звенигорі»), так багато черпає від чистої кінематографії, так, догоджаючи її вимогам, деформує кіно-сценарну композицію, що від літературних законів її мало що лишається. Ми не стверджуємо, що сам О. Довженко не визнає виразно літературного характеру кіно-сценарної творчости. Але-ж ми стверджуємо, що вимагати, щоб усі фільми були такі, як «Звенигора», можуть люди або дуже від кінематографії далекі, або мало в її практиці досвідчені. Робимо таке ніби тавталогічне речення, бо знаємо приклади, коли самі керівники нашої кінематографії, маючи надто малий досвід у справі, що нею керувати повинні, не розуміли того, що «Звенигора» через те й «Звенигора», що вона — одна.

Отже, на нашу думку, справу з кіно-сценарною творчістю можна й слід виносити з дослідницьких кабінетів на увагу широкого загалу, бо основні риси її вже так чи инакше позначилися. До речи — ніяких дослідницьких кабінетів для вивчання кіно-сценарної творчости не існує, коли не вважати на редакторат ВУФКУ та художні ради инших кіно-організацій, де так чи инакше доводиться цю справу вивчати, якщо можна назвати вивченням читання тисяч примірників кіно-сценарного мотлоху, цього доказу палкого захоплення мас кінематографією, що аж ніяк поки-що не сприяє її розвиткові, коли не вважати на тих окремих представників цієї маси, що, за статистикою редакторату, належать до літературних кіл. Через це ми дивимося на цю розвідку, як на спробу поставити справу на дослідчий грунт, притягнувши до неї громадську увагу, і в цьому черпаємо аргумент для її публікації.

Ми назвали розвідку історико-мистецьким нарисом. Але-ж справа в тому, що ця «історія» нараховує ледве-що чотири роки. До революції на Україні, звичайно, не було української кінематографії. Та пара ательє в Києві та в Одесі, що з'явилися підчас війни, хіба-що український грунт у фізичному розумінні під собою мали та українськими робітниками будувалися. Культурного зв'язку ні з українською літературою, ні з українським театром вони не мали. Те саме, на жаль, доводиться щиро сказати й про перші роки радянської кінематографії на Україні, навіть тоді, коли вона вже існувала під назвою Всеукраїнського Фото-Кіно Управління.

Через це перші фільми, не кажучи вже про режисуру, акторів та инших представників фільмотворчого Колективу, ні темою, ні оформленням, ні сценарієм, цим основним моментом, що визначає ідеологічний зміст фільму, нічого спільного з Україною не мали. Через те ми й не спиняємося на них. Ставили їх на Україні, так-би мовити, випадково.

Таким чином ми свою історію починаємо з 1923–1924 року, рахуючи, пересічно, від написання сценарія до випуску фільму, приблизно, один рік.

Тут напрошується одне, дуже потрібне зауваження: ми розглядатимемо лише ті сценарії, що за ними поставлено фільми. Це зовсім не значить, що инші сценарії, які так і не побачили світу, навіть критичної розвідки не варті. Більш того, — ми не беремося стверджувати, вони

всі, без винятку, гірші від поставлених. Бо проходження сценарія на екран в багато разів тяжче за появу рукопису в світ у вигляді книжки. Часто гинуть справді художні та ідеологічно корисні сценарії — навіть ухвалений у всіх інстанціях сценарій не гарантований від довічного спочінку на архівній полиці. Бо існує ще остання інстанція — це сам режисер, що собі сценарій добирає. А режисер, крім загальнохудожніх вимог, має ще свій індивідуальний смак, то примхливіший, що режисер молодший, завзятіший, з наміром «цю картину поставити так, щоб про нього всесвіт заговорив». Або-ж, коли режисер — старий спец іще дореволюційної школи, він мимоволі шукає ближчого йому духом сценарія, тоб-то такого, який з великою неохотою ухвалили всі попередні інстанції.

І однак ми все-ж примушені обмежитися лише тими сценаріями, що мають відповідний фільм. Бо, так чи инакше, але-ж вони, перетворившися на фільми, тоб-то предмети, набули громадської вартосте й через, це вимагають уваги до себе.

Відкидаючи 8 фільмів випуску 1923/24 року — «Поєдинок», «Помещик», «Призрак бродит по Европе» й т. д. — все речі, що ні з якого боку не мають зв'язку ні з українською культурою, ні з українськими художнє-творчими силами, ми вважаємо за перший український сценарій кіноповість «Остап Бандура», що написав його т. Майський, який пізніше здобув собі певне місце в українській літературі, як автор цікавих своєю сюжетною будовою новел.

Звичайно, те, що ми бачили на фільмі, зовсім не тотожне із змістом самого сценарія. На цілій кіно-фабриці тоді не було жодної української культурної сили, жодної, взагалі, людини, хоч трохи з українською культурою обізнаної. Ясно, що повість про Остапа Бандуру, українського селянина, спочатку солдата, далі — червоного партизана й нарешті — проводиря червоної армії, трактувалася в постановці так, як цього вимагали смаки вихованців дореволюційної кінематографії — театрально, оперетково, мармеладно.

І однак, не зважаючи на покалічений сценарій, на невдалу поставу, фільм, зневажений від хазяїв перших екранів, що тужно зідхали за «надбойовиками» закордонної марки, мав величезний успіх на робітничих екранах, де глядач вимагає насамперед змісту й то — свойого, радянського, близького. Робітники щиро вітали як-раз сценарій фільму. Всі їхні рецензії на фільм, що їх ВУФКУ одержувало, переводячи анкету, підкреслювали правдивість типу героя та його долі. Сам Майський, до речи, робітник. Це, очевидно, і вчули глядачі робітничих екранів.

«Остапом Бандурою» пробито китайський мур, що ним ВУФКУ одгородилося було від української культури.

За «Остапом Бандурою» йде, в 1924 році постановою, в 1925 випуском, — у свій час славетна пара «Укразія» та «Лісовий звір»: «бойовик» і перший справжній «побутовий», як їх тоді охрестили.

Обидва сценарії своєю тематикою безперечно українські. Правда, автори першого, «Укразії», Борисов та Стабовий, російські літератори, про відбиття українського Життя мало дбали. У них було инше завдання: дата справді кінематографічну, насичену інтригою, динамікою фабулу й вони написали величезний сценарій, що, певне, в постанові дав-би три-чотири серії. Але-ж сценарій дуже перероблювався. Вже не на фабриці, а під впливом центру Правління ВУФКУ, що намагалося якнайбільше набгати в нього так званих ідеологічних моментів, — з інтриги та авантур перенести центр ваги на відтворення підпільної революційної праці підчас білої окупації. Почасти ця мета досягається. Але-ж лише почасти. Сценарій, навіть перероблений, лишається далекою від життєвої правди авантурницькою романтикою. Однак, справді міцна фабула; І динамічний розвиток її щиро винагороджують глядача за деяку життєву неправдивість.

Такої-ж корисної переробки зазнає сценарій Д. Бузька «Лісовий звір». Але в иншому напрямі Першу редакцію зроблено за мемуарною повістю того-ж автора, лише кінематографізувавши її фабулу. Сценарій був простий, — саме такий, якого вимагала насичена життєвою правдою тема про боротьбу з політичним бандитизмом на Україні, точніше — про справжній епізод цієї боротьби — про спіймання відомого на півдні отамана Заболотного.

Але Правління бажало розвинути цей епізод до загальної широкої картини політичного бандитизма на Україні. Як і в «Укразії», виявляючи яскраво хворобу перших кроків розвитку — прагнення в одному фільмі подати трохи не всю революцію. Правління вимагає від автора все більшої деталізації сценарія. З другого боку — кіно-фабрика, режисура хотіла якнайбільше романтичних пригод. І від первісного сценарія мало-що лишилося. Фабульна нитка заплуталася в деталях. Режисура, познімавши надто багато для односерійного фільму, немилосердно різала й рвала цю фабульну нитку. Кінець-кінцем, той сценарій, що його можна було побачити у фільмові, вже аж ніяк не можна назвати «побутовим» у розумінні життєвої правдивосте; він — пригодницько-романтичний, як і «Укразія»; лише зроблено його на иншому матеріялі.

І однак, подібно до «Остапа Бандури», фільм, як це видно з усіх рецензій того часу, здобуває собі успіх переважно завдяки свойому змістові. Крізь усі Пригодницько-романтичні та агіт-«ідеологічні» переробки все-ж таки глянула з екрану своя, глибоко пережита тема. Так само і в «Укразії» все-ж таки зберіглася в основі міцно збудована, щиро-кінематографічна фабула.

Того-ж 1925 року ВУФКУ випускає: «Марійку», «Димовку»[423], «Боротьбу велетнів».

З «Марійкою» до лав кінематографістів прилучилася ще одна українська сценаристка — поетеса М. Романівська.

Зміст сценарія — пригоди. Але-ж пригоди селянської дитини, що за голоду потрапила до міста, в оточення злодіїв. Її рятує міський хлопчик-піонер. Сценарій мав бути дитячим. В постанові став — про дітей. Бо режисерові злочинці здалися дуже фотогенічним матеріалом і він їх «обіграв» більше, ніж цього вимагала педагогіка.

Сценарій Д. Бузька «Димовка» не вартий уваги, — це спроба хронікального опису відомої димовської події.

Взагалі всі ці сценарії відзначаються ще наївним підходом до матеріялу, не підносяться над простим його показом, не запліднюють теми-матеріялу темою-ідеєю. Коли запитати авторів, що вони хотіли цими сценаріями сказати, вони по-щирості не могли-б нічого путнього відповісти. Трохи краща справа з «Укразією», де, хоч і нема того що сказати, проте є виразно поставлене завдання як сказати — формальне прагнення справді по-кінематографічному опанувати матеріал. Через це по-заслузі й дістав цей фільм звання бойовика.

Зовсім инакше підходить до сценарія автор «Боротьби велетнів» — Лазурін, тепер найкращий кіносценарист на Україні.

Вій як-раз починає з теми-ідеї. Глибокої, навіть грандіозної своїм задумом: машина за капіталістичного ладу-лихо для робітництва, знаряддя його визиску; машина за диктатури пролетаріату — джерело його добробуту й наймогутніша підойма майбутнього соціалізму.

Мусимо зауважити, що тут робимо виняток: пишемо про сценарій не в тому вигляді, в якому його бачимо в фільмові, що про нього надзвичайно влучно журналіст т. Колос на громадському перегляді сказав: «Боротьби тут багато. А де-ж велетні?», — а в тому, в якому його написано. Тут ми маємо випадок, коли дуже нездатний режисер, навіть не калічачи сценарія, так погано перевів авторів замисел на фільм, що його аж ніяк не впізнати.

423. «Димовка» (1926, реж. П. Сазонов). — *Прим. упор.*

З двох серій, властиво — з двох самостійних сценаріїв, що з них один є теза, а другий — антитеза, ставився лише перший. ВУФКУ, налякане безпорадністю своєї режисури в трактовці такої глибокої теми, поклало на полицю другий сценарій, що в рукопису, так само ж і перший, зачарував усіх монументальністю своєї архітектоніки, глибоко продуманою й майстерськи виконаною розробкою епізодів, сцен, кінцівок до окремих частин та яскравим окресленням типів-характерів.

Після цього удару, що, напевне, відштовхнув-би всякого иншого від кінематографії взагалі й від ВУФКУ зокрема, Лазурін усе-ж пише сценарії, вірний своїй ідеї — присвятити себе виключно кіносценарній творчості, навіть не намагаючись вийти на поле чистої літератури.

Тоді-ж, у 1924/25 році, ВУФКУ робить цікаву спробу — видавати кіно-журнал, не друком, а таки на екрані. Ми маємо на оці «Маховик» — це цікаве поєднання способом літературного журналу кількох коротеньких фільмів, різних своїм характером: кіно-оповідання, кіно-нарис, кіно-передова, кіно-хроніка… Замислом і сценарним оформленням спроба ця така гарна, що лишається дуже пошкодувати за її передчасну загибель. А загинула вона після двох-трьох номерів, передусім через організаційно-технічну відсталість ВУФКУ: журнал усе-ж повинний встигати за часом, а постанова маленьких фільмів забирала майже стільки часу, скільки й повнометражна; а по-друге, — через рішучий і злісний саботаж режисури, що, по-перше, принципово повстала проти такої новини, такого революційного наскоку на старі заповіти; а по-друге вважала за нижче від своєї гідности, своєї кіно-славетности ставити короткі фільми.

Згадуючи про «Маховик», не можно не згадати про сумний випадок із нашим талановитим белетристом П. Панчем[424]. Він написав для «Маховика» легку й гарну гумореску-сценарій «Ряба телиця». По-перше, йому, як і всім сценаристам, довелося здибатися з тим явищем, що може здатися дивовижним для всіх, хто далекий від кіно-справ, а саме: керівники кіна цілком серйозно вважають за своє право робити авторові ті чи инші вказівки, часто до смехотворности детального характеру, — до того, що можуть справедливо претендувати, щоб їхні імена ставлено на фільмові, як імена співавторів. Це роблять люди — і роблять спокійно, з апломбом, вартим кращого вжитку, які, по суті, нічогісінько спільного з мистецькою творчістю не мають. Навіть непогрішні в якій-будь — друкований, звичайно, в пресі, а не написаній в службовому порядку — мистецькій рецензії, критичній нотатці. Так собі просто хороші товариші, добрі політики, може — адміністратори, то-що. Не дурно в літературних колах иноді висловлюється зневага до кіно-сценарної творчости. Бо-ж виходить, що кіно-сценаристом може бути лише людина, цілком позбавлена людської гідности.

Ми ще повернемося, далі до цього сумного явища, цього могутнього чинника розвитку української кіно-сценарної творчости, чинника глибоко негативного, що ще й досі діє, бо й досі, як ми побачимо далі, нема справжнього миру-згоди між українськими літераторами в ВУФКУ, і лави кіно-сценаристів не дуже-то рясніють іменами українських письменників.

Ми згадали про цю перепону розвиткові кіно-сценарної творчости в зв’язку з першим кроком на цьому полі П. Панча. Так от, вертаючись до нього — намучило його ВУФКУ, примушуючи і так, і так переробляти свій сценарій, і марно-ж пропали його муки. Його «Ряба телиця», потрапивши в лабета режисури, зазнала такої постановки, що автор сценарія. П. Панч, дав собі урочисту обітницю — ніколи в життю за кіно-сценарій не братися. А був, між иншим, як і багато українських письменників у той час, кінематографією дуже захоплений. Захоплення це і в нього,

424. *Панч Петро Йосипович (справж. Панченко)* (1891–1978) — український письменник, член «Плугу», ВАПЛІТЕ, ВУСПП. У 1941–1945 — провів в Уфі, решту — у Москві на посаді головного ред. літ. відділу радіостанції «Радянська Україна». Тоді ж обраний членом Усеслов'янського комітету. У 1949–1953 — голова правл. Харківської орг. Спілки письменників, а в 1966–1969 — секр. правл. Спілки письменників України. — *Прим. упор.*

і в товаришів хутко минулося. ВУФКУ постаралося зробити все від нього залежне, щоб його трохи прохолодити. Справа в тому, що більшості керівників ВУФКУ українська культура була зовсім чужа. Для них ясними зорями світили імена Бабеля[425], Еренбурга[426], то-що. Не читавши ні одного твору українських революційних письменників, вони їх, натурально, вважали за людей нікому невідомих, що йдуть до ВУФКУ лише по високі кіно-сценарні гонорари.

Наступний 1926 рік показує нам дуже різноманітну кіно-сценарну продукцію.

Маємо першу політичну кіно-сатиру «В пазурах радвлади», — сценарій рос. письменниці Левитиної. Його тема — антитеза заголовку, тоб-то: для героя, того героя, що його змалював кіно-сценарій, пазури радвлади були лише уявою його фантазії; насправді, зазнавши инших пазурів — пазурів еміграції, він знаходить на радянській землі пристановище, відповідно до своїх сил та здатности, і почуває себе дуже добре. На фільмі це дістало иншого вигляду. Режисер перестарався і замість звичайнісінького, по суті — нещасного, міщанина подав такого буржуа, якому й справді треба пазурів радвлади.

Г. Шкурупій[427] з Ігнатовичем пишуть пригодницький сценарій «Синій пакет». Роблять спробу в матеріал громадянської війни вкласти інтимну ідею-тему: батько-повстанець мусить засудити на смерть сина, теж повстанця, за те, що він злочинно згубив (може й продав) ворогам важливий синій пакет.

Г. Епік[428] в своїй «Трипільській трагедії» розгортає відомий трагічний епізод громадянської війни — загибель комсомольців у Трипіллю. В цьому сценарії ми маємо поворот назад (ми їх ще далі багато матимемо): голий показ теми-матеріялу, без організації його темою-ідеєю. Правда, тут є намагання дати історичний фільм. Показ трипільської трагедії на фільмові через нездатність режисера обертається в сумне явище, що виразно дхне садизмом. У цьому почасти винний і сценарій: надто багато «жахів» у ньому накупчено; надто, так-би мовити, фізіологічний підхід до самої трагедії — без піднесення над рівнем рубаних пальців.

Тут-же, у 1926 випускному році, маємо й епопею «Тарас Шевченко».

Ще з 1924 року Правління готується до цього фільму. Довго шукань відповідного сценарія. Нарешті, після чималих непорозумінь, згоджуються на кіно-сценарії М. Панченка, що старанно зібрав усі можливі матеріяли й збудував колосальну, як перевести на метраж, кіно-епопею, де мало бути й життя Шевченка, і його твори, і його доба.

Теоретично сценарій правильно підійшов до теми. Практично — ВУФКУ не (могло присвятити їй більше, як дві серії. І довелося М. Панченкові[429] свою грандіозну композицію стискувати, ламати, рвати, різати, залишаючи від неї голу схему, що майже цілком утратила свій первісний зміст.

---

425. *Бабель Ісаак Еммануїлович* (1894–1940) — російський письменник, перекладач, сценарист і драматург, журналіст, військовий кореспондент. Закінчив Одеське комерційне уч-ще і Київськ. ін.-т фінансів. У 1923–1924 — ред. в сцен. від. ВУФКУ. З 1925 — член худ. ради Першої к/фабр. «Держкіно». Авт. оповідань, п'єс і нарисів («Конармия», «Беня Крик», «Одеські розповіді» і інш.). Був репресований. — *Прим. упор.*

426. *Еренбург Ілля Григорович* (1891–1967) — російськомовний письменник. Л-т Ст. пр. СРСР (1942, 1948). — *Прим. упор.*

427. *Шкурупій Гео (Георгій) Данилович* (1903–1937) — письменник, сценарист. Був одним з організаторів «Асоціації панфутуристів», належав до активу творчих об'єднань «Комункульту», «Нова генерація», ВАПЛІТЕ. Автор сцен.: «Синій пакет» (1926), «Спартак» (1926, у співавт.). Був репресований. — *Прим. упор.*

428. *Епік Григорій Данилович* (1901–1937) — письменник, сценарист. Входив до груп «Плуг» і ВАПЛІТЕ. У 1934 — під час партійної чистки, виключений з КП(б) з формулюванням: «Протягом довгих років і до останнього часу відхилявся від лінії партії в літературі, підтримував націоналістичні елементи в їх боротьбі проти партії». Був реприсований. — *Прим. упор.*

429. *Панченко Михайло Юрійович* (1888–1938) — український громадсько-політичний діяч, письменник, сценарист, кінодраматург. У 1919 — нарком освіти УСРР. В 1920–х — працював літ. ред. Один з організаторів Всеукраїнської асоціації революційних драматургів і сценаристів (ВУАРДІС), Всеукраїнської асоціації робітників революційного кінематографа (ВУАРРК). У 1933 році репресований. — *Прим. упор.*

Коли-б на той час ВУФКУ мало під рукою талановитого, вправного режисера, співзвучного нашій добі, він-би напевно зумів справі зарадити. Взявши сценарій таким, як його запропоновано, він-би, не скорочуючи його, просто суто кінематографічними засобами, так-би мовити, «ущільнив» його зміст до двох, а то, може, і одної серії. Тоді у ВУФКУ був найкращим режисером Чардинін, що від нього, звичайно, годі було сподіватися такої творчої праці. Він узяв те, що йому дали й сумлінно поставив, дбаючи лише про «постановність», «красивість» — не більше.

За цими чотирма сценаріями йде ціла низка, аж 20. Продукція ВУФКУ пишно розцвітала. Художність постанов хутко йшла вперед.

Не можемо сказати того самого про сценарії. Не зважаючи на кількість, якістю своєю вони не дуже відзначуються. Тільки вісім з них можна вважати за більш-менш серйозні. І то знов-таки лише вмінням обрати справді цікаву тему-матеріял. Сценарії ці: «ПКП», «Гамбург», «Спартак», «Микола Джеря», «Провокатор», «Ордер на арешт», «Тарас Трясило». Автори, відповідно: Стабовий, що після цього сценарія вже зробився режисером, Яновський[430], Шкурупій, Бажан, Досвітній, Лазурін, Радиш[431]. Більшість імен відомі в красному письменстві.

Теми трьох із цих сценаріїв — «Гамбург», «Спартак», «Микола Джеря», — ясні з заголовків. Якоюсь особливою композицією ці всі три сценарії не відзначаються. Вони не потрібують, щоб автор виявляв тему-ідею через свій матеріял, який сам за себе говорить. Тим більше, Що «Микола Джеря» — інсценізування повісти Нечуя Левицького то-ж назви, — отже, ідея-тема закладена вже в самому творі, а тенденція Гамбурга й Спартака, — подати історичну подію в цілому, без особливого індивідуально-мистецького трактування, коли не вважати на надзвичайно невдалий додаток до Гамбурзького повстання у вигляді пригод одного з вождів, пригод збудованих на поганий взірець американських детективів.

Такий самий характер, — майже без сторонньої (в художньому розумінні) реконструкції історичного матеріалу має «ПКП», що змальовує низку епізодів боротьби Ч. К. із петлюровщиною.

Зовсім инша справа — «Ордер на арешт». Зазнавши поразки в грандіозних історико-філософських темах, поразки власне не в сценарії, а в справі його переведення на фільм, Лазурін вибирає тепер для сценарій маленьку обсягом, проте глибоку, суто психологічну тему: революціонерка, лишившись на підпільну роботу в місті, окупованому білими, потрапляє в руки контррозвідки й через галюцинації, що їх спричинило катування, мимоволі, зраджує кількох товаришів, за що дістає немилосердну розплату, коли повернулися свої. Правда, ідеї нема й у цьому сценарії. Проте є дуже цікава композиція, що захоплює глядача. І в перший раз подано епізод із громадянської війни правдиво, щиро, художньо — без трафаретів, тривіяльностей та вульгаризмів, характерних для більшости фільмів про громадянську війну.

Окремо ми ставимо «Провокатор» Досвітнього, тема: праця царської охранки, властиво — вбивство Багровим Столипина, без претензії на історичне змальовання самого факта, а лише використання його характерних аксесуарів. Окремо стоїть і «Тарас Трясило» Радиша. Окремо тому, що історія з поставою цих сценаріїв найяскравіше свідчить про ненормальність погано налагоджених взаємин між авторами та ВУФКУ.

---

430. *Яновський Юрій Іванович* (1902–1954) — український поет та романіст. Один із найвизначніших романтиків в українській літературі першої половини XX століття. Також редактор журн. «Українська література» та військовий журналіст. — *Прим. упор.*

431. *Радиш (Косач) Василь Георгійович* (1889–1956) — прозаїк і драматург, сценарист, режисер. Навчався в військово-фельдшерської шк., звідки був виключений за участь у страйку 1905 р. У 1908–1910 — працював в ред. журн. «Вісник знання». У 1914–1919 — служив у Червоній Армії. З 1920 — працював в газ. Києва та Харкова. У кіно — з 1926 р. У 1927–1929 — кер. худ. від. Одеській к/фабр, в 1929–1932 — реж. У 1934 — переїхав до Москви. Авт. сцен.: «Тарас Трясило» (1926), «Велике горе маленької жінки», «Тобі дарую» (1929); пост. ф-ми «Тобі дарую» (1929), «На великому шляху» (1932) та ін. Був репресований. — *Прим. упор.*

Обидва сценарії нівечаться на кіно-фабриці неймовірно. До такої міри, аж обидва автори подають у суд позов на ВУФКУ, що раптом в особі Правління стає в дуже ворожу позицію до авторів взагалі. Це припадає як-раз на той момент, коли письменницькі кола, розворушені, нарешті пропагандою тих своїх товаришів, що вже «вгрузли» в кінематографію, дуже серйозно зацікавлюються кіно-сценарною творчістю. Сумний випадок із «Провокатором» та «Тарасом Трясилом» набуває через це тяжкі наслідки. Між Правлінням ВУФКУ та «Корелісом» — організацією письменників, зацікавлених кінематографією — вибухає війна. «Кореліс» тягне Правління на громадський герць — на громадське обговорення взаємин між письменниками та ВУФКУ. Правління відповідає на цей виклик гордою зневагою і… І гостинно відкриває свої двері кіно-халтурщикам, бо-ж сценарій треба мати, а письменникам «вклонятися» не охота. В такий спосіб народжуються сценарії: «Підозрілий багаж» та «Тіні Бельведера» Золіна й «Справа № 128» та «Сорочинський ярмарок» Гуревича.

Самий факт прийняття аж по два сценарія від кожного з цих нікому не відомих авторів показує ту гарячковість, з якою ВУФКУ, зневажаючи українських літераторів, шукало собі підпертя «на стороні».

Що-до самих сценаріїв, то три перші з них є запровадження найгірших елементів закордонної кінематографії на радянський грунт, а четвертий — інсценізація «малоросійського» Гоголівського твору.

Тим-же самим шуканням порятунку у «варягів» пояснюється поява у ВУФК'івському портфелі двох сценаріїв «самого» Бабеля «Беня Крик» та «Мандрівні зорі». Обидва доводять тому, в кого очі не затьмарено авторитетом імени, що ясні зорі не завжди світять: великому майстрові в прозі» не пощастило впоратися з кіно-сценарною композицією. Це стосується й «Миті» Ердмана.

В цьому-ж році маємо ще два сценарії Заца: «Свіжий вітер», «Портфель дипкур'єра». Сценарії дуже слабенькі й тематично, і композиційно. Але-ж майстерність режисури Стабового, в першому випадкові, і Довженка, в другому, роблять «Свіжий вітер» непоганим по кутовим фільмом, а в «Портфелі дипкур'єра» Довженко вперше показує свій великий режисерський хист, уперше в короткій історії ВУФКУ справді майстерно виправивши сценарій.

Окремо стоїть «Вибух» Лядова. Змальовує він дореволюційну боротьбу шахтарів. Вартости великої сценарій не має, бо-ж такий старий матеріял вимагав принаймні високо-художньої розробки, а цього в даному разі ніяк не можна сказати.

Маємо ще «Алім». Автор — Омер Інчи. Пригоди легендарного кримського розбійника Аліма. Звичайно — детектив, палке кохання, трюки… Більше сказати нічого.

І нарешті «Кіра Кіраліна» за романом Панаїта Істраті. Сценарій свідчить про те саме прагнення заповнити блискучими іменами прірву, що створилася між ВУФКУ та українськими культурними силами. Автори сценарія — Плеський і Валерська[432]. Про сценарій можна лише сказати, що від краси й глибини роману в ньому нічого нема. Але авторів у цьому не можна обвинувачувати. Вже давно практика кінематографії довела, що дуже тяжко переробити роман на сценарій. Для цього треба мати хист…

Ми навмисно так докладно спинилися на сценаріях фільмового випуску 1926 року, щоб, переходячи до року 1927, обмежитися лише загальними твердженнями, не беручи кожний сценарій зокрема. По-перше, це втомило-б читача. По-друге — і це головне, — 1927 рік, що-до сценаріїв, нічим по суті не відрізняється від попереднього. Триває далі непогодження ВУФКУ з літературними колами, триває безцеремонна, завжди невдала, режисерська переробка сценаріїв, крім

432. *Валерська (Мельницька) Єлизавета Костянтинівна* — актриса, сценарист. У 1928–1929 — актр. Ростовського драм. т-ра. — *Прим. упор.*

переробок Довженка, що сам є добрий сценарист. Триває, зрозуміла річ, і право трохи не кожного службовця ВУФКУ робити авторові різні вказівки, чисто по-аракчеївськи «керуючи» його працею, яка потім зазнає такої самої «диктатури» і з боку Вищого Кіно-Репертуарного Комітету. Ясно, що й картина перед ними та сама. Навіть, правду кажучи, гірша. Лише двома ясними зорями світять «Два дні» й «Звенигора». В першому випадкові (сценарій Лазуріна) маємо справжню кіно-сценарну творчу силу, що під впливом славетного Мурнавського кіно-романа «Остання людина» знову, як в «Ордер на арешт», заглиблюється в один психологічний епізод, ще більш обмежений і часом (два дні), і місцем дії (панський будинок), але й ще глибший психологічно (конфлікт-трагедія старого слуги, рабськи прив'язаного до своїх панів, що раптом потрапив лід жернова революції) і ідеологічно (пробудження класової свідомости в цьому слузі). Сценарія ставить з старанною вдумливістю Стабовий. В другому — в «Звенигорі» — режисера Довженка захоплює свіжо-оригінальний матеріал, даний сценарієм Йогансена[433] та Юртика (псевдонім), і він талановито переробляє його на прекрасну кіно-поему.

Про решту сценаріїв 1927-го випускного року не доводиться й говорити. Та-ж сороката суміш усе нових і нових авторських імен. Тут і літературні зорі, не наші, звичайно (ми-ж бо зір ще не маємо): Маяковский, Ердман. Тут і нові дебютанти, що сміливо починають свою літературну кар'єру просто з «найтяжчої» (за Луначарським) літературної Форми» — кіно-сценарія. Наслідки такої сміливости, звичайно, дуже сумні.

Розбирати кожний з цих наслідків зокрема, повторюємо, нема рації. Зміст фільмів 1927 року ще свіжий у пам'яті глядачів. Треба лише зазначити, що в оригіналі майже всі сценарії багато кращі за те, що ми бачимо на фільмах: режисери постаралися «переробити». Але навіть і це зауваження не рятує сценарії від того, про що все частіше, все гучніше говориться скрізь і всюди: нема в них ідеї. В найкращому разі маємо лише більш-менш вдало скомпонований тематичний матеріял. Але його не запліднено жодною провідною думкою.

Однак, нікому з тих, хто бачить цю хибу, в голову не впаде: звідки-ж ці ідеї могли з'явитися? Де той поступ, де той розвиток кіно-сценарної творчости, що міг-би призвести до вміння такі глибокі й цікаві ідеї в кіно-сценарії подавати? Адже-ж ми бачимо, за винятком Лазуріна, все нові й нові імена. Все дебютанти перед нами, і в цих дебютантів з кожним роком, як на те, все нижчий літературний стаж. Як-же в такому становищу можна сподіватися якогось поступу?

Це-ж, справді, дивовижне явище. В кожній иншій галузі мистецтва бачимо, що раз людина вийшла на поле своєї творчости, вона, нехай поволі, але-ж поступує, добуває досвіду, вправности і дає нарешті високі художні твори. А тут якась вакханалія. Якась гра в довгу лозу. Вискочила людина з одним, рідко — двома сценаріями та й… зникла навіки.

Зрозуміла річ, що поки таке явище триватиме, годі й сподіватися будь-якого розвитку в нас кіно-сценарної творчости.

Де-ж причина цього? Тяжко відповісти, бо, очевидно, причин чимало. Можна було-б сказати, що основна з них — надзвичайні труднощі кіносценарної творчости самої з себе, як надто складної форми. Але-ж на це посилатися ми мали-б право лише тоді, коли-б гаразд стояла справа з умовами цієї творчости. Ясно, що коли вона найтяжча (а це безперечно), то, значить, тих, хто присвятив себе їй, треба поставити в найкращі умови. Маємо-ж як-раз протилежне, як ми це бачили вже вище. Що правда, кіно-сценарні гонорари в декілька разів перевищують всі инші.

433. *Йогансен Майк (Михайло) Гервасійович* (1895–1937) — письменник, сценарист. У 1917 — закінчив Харківський ун-т. Один із засновників «Гарту» (1922), а після його розпаду — один із засновників ВАПЛІТЕ, групи «А». За його ініціативи були изд. журнал-альманах «Літературний ярмарок» та «Універсальний журнал». Починав писати вірші російською мовою, з 1919 — писав українською. Опублікував поетичні книги, писав нариси, оповідання для дітей, виступав як лінгвіст і літературознавець. Був репресований. — *Прим. упор.*

Але-ж це тільки здається: коли літератор зважить, який шанс він має на прийняття його сценарія, то побачить, що ця справа насамперед невигідна. Вже не згадуючи про те псування нервової системи, про всі ті приниження, що він їх зазнає, взявши хоч раз участь у цій запальній грі. «Краще вже спокійно й чесно заробляти собі хліб прозою», — скаже він…

Випускний 1928 рік ще не закінчився. Більшість фільмів цього року ще не демонструвалася. Але, знаючи їх з переглядів у ВУФКУ, мусимо констатувати сумний факт: сценарії цього року ще гірші за попередні. І крім того, почала хутко падати навіть кількість придатних до постанови сценаріїв.

Отже — замість розвитку, маємо занепад. Це тоді, як по всіх инших галузях мистецтв ми вступили в добу розцвіту!

Про причини ми вже згадали. До них долучається ще одна — і найважливіша: брак громадської уваги до цієї справи. Нам, може, скажуть про кінопартнаради? Правда. Там про це говорилося. Але там ухвалювалося й те, щоб на сторінках преси справу цю висвітлювалося. Багато в цьому напрямку зроблено?

Закінчуючи цей нарис, мусимо перепросити читачів за його невільну поверховність. Треба було-б глибше, детальніше проаналізувати тему, що вперше в цих рядках — не тільки в нас, а, коли не помиляймося, і в цілому світі — виноситься з кабінетів на громадську увагу. Розбирати кіно-сценарії так, як це робиться з иншими літературними творами? Робити історичну про них розвідку?.. Боїмося, що й досі це багатьом здасться надто незвичною справою. Через те й не зловживаємо гостинністю журнала та кінчаємо нарис, радіючи з того, що хоч маємо змогу порушити цю надзвичайно важливу, на нашу думку, тему.

Життя й революція. 1928. Книжка VIII. Серпень. С. 132–143.

М. Сачук

ШКОЛА СЦЕНАРИСТІВ

(На обговорення)

ТДРК. Сценарна секція. У проекті сценарна майстерня.

Систематична учба, вперта праця над спеціяльно підібраним людським матеріалом, за певним програмом, до чітко визначеної мети — протягом двох років дати культурного, кваліфікованого співтворця фільму.

Хто є сценарист?

Складний хемічний розчин за формулою: літератор + кінематографіст + політосвітник (громадський діяч).

Прикмети сценариста?

Сюжетна композиція художнього матеріалу + кінематографічна подача останнього + широка політична орієнтацій, — все разом па міцній культурній підвалині.

З такого розрахунку підбирати живу силу (людський матеріял), сценаристів у потенції.

В програм роботи майстерні мусить увіходити:

Моменти літератури: тематика, сюжетна композиція, жанр, стиль, методи критичного розбору.

Політика: пропаганда мистецтвом, ідеологія та художність.

Рефлексологія: аналізи художньої творчосги, як певного фізіологічного процесу в нервовому центрі людини.

Природа естетичного сприймання. Творець і сприймаючий суб'єкт (глядач, слухач, читач).

Фізика: деформація дійсности оптичними властивостями об'єктиву кіпо-фото-апарату.

Механіка: закони рухів. Ритм.

Архітектоніка сценарія. Види останнього. Монтаж епізодів.

Місце кіно серед інших мистецтв. Взаємини з ними. Своєрідність природи кіно-мистецтва.

Поруч з колективною учбовою працею (двічи на тиждень) обов'язкова індивідуальна підготовка за тим-же планом. Звідси — потреба бібліотеки, облік і організація кадру лекторів-керівників.

Практичні втрави, ломимо курсових.

Участь (як спостерігачів) у з'йомках, в обговоренні сценаріїв на редактораті; писання рецензій для газет і журналів (монопольне право майстерні); складання лібрето фільмів (три ВУФКУ).

Технічний бік такої участи річ другорядна.

Правління ТДРК і ВУФКУ договоряться.

Останнє у власних інтересах назустріч піде.

Повинно піти.

Кіно. 1929. № 8(44). Квітень. С. 10.

Т. Медведєв

ВСЕУКРАЇНСЬКА НАРАДА У СЦЕНАРНІЙ СПРАВІ

За теперішньої доби господарського й культурного будівництва кінв, як масове мистецтво посідає одне з чільних місць. Не може бути ніякого сумніву, що кіно, як мистецтво і як виробництво, є органічна частина в усьому процесі соціалістичного будівництва, зокрема будівництва української радянської культури. Це повинен усвідомити кожний трудящий, що вкладає частину своєї праці та уваги в загальний ківш соціалістичної будівлі.

Буржуазія використовує кіно у своїх інтересах, як найліпше знарядді клясової боротьби, яке допомагає творити ідеологію, потрібну для того, щоб закріпити капіталістичне панування. Досить навести такий факт: у ПАСШ кіно-промисловість посідає одне з перших місць, поруч з промисловістю металюргійною, електричною та автомобільною.

Радянській кінематографії належить активна участь в здійсненні важливих завдань соціалістичного будівництва, — індустріалізації країни, колективізації сільського господарства, в творенні пролетарської культури. Да, більш успішного виконання цих завдань треба культурно піднести мільйонні маси, що беруть участь у всіх процесах будівництва. Мистецтво всіх галузей, зокрема, кіно, має властивості, якими підчас швидкого темпу будівництва й культурної революції сприяє культурному зростанню мас, запроваджує в широкі кола трудящих елементи культури.

Отже, громадсько-політичний зміст радянського кіна, показує та пропагує через художнє втілення нові соціялістичні елементи в господарстві, в громадських взаємовідносинах, у побуті, тощо. Підготовити висококваліфікованих художніх робітників, зрозуміла річ, Технікум не може. Щоб виконати ці заходи, треба багато часу, а кінематографії вже на сьогодні потрібні кадри, тому поповнення, вже тепер, повинно йти не самотьоком, коштом випадкових людей, а шляхом пильного добору разом з партійними, професійними та літературними організаціями, які й повинні давати кадри із своїх лав, але такі кадри, що цілком опанували культуру взагалі та українську, зокрема. Саме в такий спосіб висловилася нарада на питання щодо кадрів.

Друге, не менш важливе питання — це організація сценарної справи та сценарної продукції взагалі. Говорячи про сценарну справу, ми говоримо про поліпшення художньої продукції ВУФКУ взагалі. Отже, від того, яка буде якість сценарія — цього кістяка майбутнього фільму, залежить і якість його. Українська кінематографія, щодо сценаріїв, ще й на сьогодні переживає кризу, яка утворилась з таких причин: консервативне ставлення деяких письменників, навіть літературних організацій до участи в роботі кіна; специфічність сценарної творчости в порівненні з затальною літературно-художньою, відсутність спеціяльної роботи ВУФКУ щодо виявлення та підготовки кадрів сценаристів; обмеженість у виборі тем, повторювання кількома авторами тих самих тем; спрощення трактовки якоїсь актуальної теми тощо.

Нарада розробила низку заходів щоб ліквідувати такі хиби. Тут, насамперед, треба притягти для роботи у кіно, для сценарної справи, кращих пролетарських письменників.

Загострення клясової боротьби на ідеологічному фронті перейшло звичайно і в кіномистецтво. Йде тиск дрібно-буржуазної ідеології і через засміченість радянського екрану закордонною ідеологічно невитриманою продукцією, яку доводиться замовляти через брак достатньої кількости власної продукції. Це вимагає у всій роботі радянської кінематографії ще чіткішої пролетарської позиції, більш ретельного запровадження у маси ідеології пролетарської з комуністичним устремлінням.

Цього досить, щоб уявити собі, якого великого значення набуває кіно, як найкращий масовий агітатор і пропагандист, допомогаючи партії

Українська кінематографія за короткий час свого існування зробила чималий крок уперед, щоб здійснити ці політичні завдання.

Уся діяльність української кінематографії проходила у тісному поєднанні з тими загально-політичними завданнями, які стоять перед Україною в галузі соціалістичного будівництва, зокрема будівництва української пролетарської культури. За п'ять років свого виробництва українська кінематографія має на сьогодні 65 картин разом з культурфільмами проти 8 — п'ять років тому. Кінематографія, яка на сьогодні обслуговує найбільшу кількість глядачів, в порівненні з іншими галузями мистецтва, а саме 70 мільйонів по Україні, яка випускає до 70 картин, — потрібує спеціяльних людей, спеціяльних кадрів, які були-б, в повному розумінні цього слова, кіно-фахівцями, ідеологічно витриманими, художньо-високо здібними.

Всеукраїнська нарада, що її скликало ВУФКУ наприкінці червня, виходячи із аналізи сучасного стану, обговорила важливіші питання, які стосуються підготовки нових кадрів для кінематографії, сценарної справи, тематичний плян на 1929/30 рік та основні засади темпляну на культурфільми.

У нараді взяли участь представники різних організацій, що провадять культурно-освітню роботу та письменники. Активність, що її виявили делегати наради, свідчить ще раз про пекучість питання кадрів, тематики для кіна на сьогоднішній день.

Маючи на увазі наявність двох кіно-фабрик та наявність великої сітки, а також беручи до уваги колосальну потребу на кіно, що з роками все збільшується, стоїть питання про підготування висококваліфікованих спеціялістів, насамперед з людей, добре озброєних культурою взагалі, та українською, зокрема.

До цього часу, кадри кінематографії заповнювались здебільша людьми, що прийшли з інших галузів мистецтва (малярство, театр, скульптуру тощо). Отже, чисто кінематографічних кадрів ми не мали. Наш екран ще не налічує не тільки великих, але й більш менш великих режисерських, або акторських сил, які почали-б свою роботу в галузі кіна без частини вантажу, без чималої спадщини, традицій, навичок з якогось іншого мистецтва.

Отже, такий спосіб поповнення художніх кадрів у кіно-мистецтві не може надалі задовольняти вимоги кіно-виробництва. Конча є потреба утворити систему постійного, пляномірного підготування, вирощування та виховування кадрів висококваліфікованих та кінематографічно чистих (без вантажу спадщини) режисерів, операторів, акторів, художників тощо.

Все це вимагає організацію спеціяльної освіти, конкретного утворення учбового Кіноінституту, в якому також пристосувати і дослідно-експериментальну роботу навколо кіно. Кінотехнікум, який до цього часу частково готував робітників кінематографії» не виправдав себе через недостатньо серйозне ставлення до цього питання, а також і завдяки відсутности достатньої кількості відповідної професури. Тому систему навчання Кінотехнікуму треба перевести на систему підготовки виключно технічних робітників, а саме — операторів, ляборантів, освітлювачів тощо.

Тематичний плян — це програма діяльности ВУФКУ на майбутній рік та продукція (фільми), яку ВУФКУ повинно дати на радянський екран.

Щодо цього, то ми мали негативний досвід минулого року. Минулий тематичний плян складений занадто загально і абстрактно, себ-то в ньому були висвітлені тільки ті соціяльні процеси і явища, що є центральні для нашого соціялістичного будівництва, але не було накреслено, що саме потрібно, які головні місця треба відзначити в тій, або тій темі. Така постановка справи дуже утруднила роботу сценаристів і призвела до того, що багато сценаріїв не попадали у ціль, або хоч приймались — то поза тематичним пляном.

Тематичний плян на майбутній рік переслідує мету дати загальні вказівки сценаристові, ввести його в основні спрямовання, приблизно намітити характер бажаного трактування теми тощо.

Тематичний плян побудований на ґрунті тих завдань, що стоять перед країною в галузі соціялістичного будівництва і клясової боротьби пролетаріяту. Кіно-картини за майбутнім темпляном своїм змістом та ідеологічним спрямованням мусять, способом художніх образів, показувати і пропагувати зростання нових соціяльних елементів у нашому господарстві, формувати й стверджувати нові соціяльно-побутові і соціяльно-виробничі взаємини в радянському суспільстві, організувати волю, енергію мас навколо центральних завдань соцбудівництва, висвітлювати з класового погляду історичні події, пропагувати ідеї інтернаціонального виховування мас і перемогти національну обмеженість і надто націоналістичну ворожнечу.

Нарада цілком схвалила основні політичні засади тематичного плину, зосередивши увагу, щоб не дозволяти спрощення тих, або тих тем, що є у пляні.

Питання раціоналізації, реконструкції та нового виробництва по шляху індустрії; питання перебудови сільського господарства на усуспільнені методи господарювання (комуни, колгоспи, радгоспи тощо); культурної революції та нового побуту, формування усіх цих процесів нової

людини — червоною ниткою проходять через увесь тематичний плян. Чимало місця надається тематиці соціяльно-політичній, антирелігійній, дитячим фільмам тощо.

Короткий зміст, що його визначено у кожній темі, нітрохи не зобов'язує сценариста обов'язково й неухильно додержуватись його. Сценарист, йдучи в своїй роботі від стислих сюжетно-ідеологічних вказівок тематичного пляну, уже в процесі художнього оформлення своєї теми має право поширювати або брати інший матеріял, поглиблювати сюжетну проблему чи конфлікт тощо, але будувати сценарія на принципі широкого охоплення соціяльного матеріялу; чіткого й поглибленого розроблення соціяльної будь-якої проблеми нашої епохи на відтінках виробництва, сільського господарства, культури праці, громадських взаємин тощо.

Зауваження деяких товаришів, що саме така форма й метода складання тематичного пляну обмежує творчу ініціятиву сценариста та в цілому спрощує самі теми, звичайно не знайшли підтримки у великої більшосте наради.

Щодо культурфільмів, то тут нарада обговорила виключно основні засади, на яких треба будувати тематику культурфільмів.

У виробництві культурфільмів повинні взяти участь зацікавлені установи: Наркомзем, Наркомздоров'я, кооперація, ВРНГ та профспілки, які й повинні, на підставі останніх постанов Кіно-Комітету при Раднаркомі, відокремити у своїх бюджетах спеціяльні статті асигнувань на виробництво культурфільмів.

Матеріяли, що їх проробила Всеукраїнська нарада при ВУФКУ, можуть бути реалізовані за активною допомогою громадськости, зокрема літературних організацій. Це друга на Україні нарада, вона безперечно від першої відрізняється більшою активністю, актуальністю питань, що їх обговорили, маючи вже певний досвід в роботі української кінематографії.

Молодняк. 1929. № 9(33). Вересень. С. 108–111.

Д. Бузько

ПРОБЛЕМИ КІНО-СЦЕНАРНОЇ ТВОРЧОСТИ

1. Кіно-мистецтво «само по собі» (фотогенія й монтаж).

«Великий Німий»! Вираз, що його пустив в обіг, скільки пам'ятаю, Андреєв. Але як омильно передав він суть мистецтва екрану (поки-що мистецтва рухливих світотіней, а в прийдешньому й гри барв), його зміст і форму, його матеріял і мистецько-творчі засоби.

Ні, екран, не німий. Він не пантоміма, не сукупність жестів, міміки, обстановки, що мали-б замінити слово, щоб без слова розповісти його повісті. Зовсім ні — екрану просто слова непотрібно.

За Белою Балашем, цим першим філософом кіна, основоположником майбутньої кіно-естетики, ми можемо сказати, що екран вертає людину до тих часів, коли її обличчя, її тіло були такі промовисті, що не потребували слова: міміки, жесту й руху було цілком досить, щоб виявити і просто емоції, і емоції-ідей.

Ідеї-слову екран протиставить ідею-емоцію; емоції-слову, блідому знаку живого змісту її, екран протиставить емоцію-рух, безконечно ближчу до свого первісного джерела, ніж словесна абстракція.

Таким чином — що-ж таке мистецтво екрану?

Чи траплялось вам на вулиці великого людного міста, в потокові облич, що невиразними плямами набігають вам на очі раптом помітити таке обличчя, що може й негарне, звичайне, але все-ж таке, що ви раптом спинитесь, а може й здригнетесь — це залежить од вашої реактивности — і хоч може далі собі підете тим самим кроком, але понесете в своєму мозку чіткий відбиток, що від нього не може одірватись зачарована ваша увага.

Або на базарі, поки ваша дружина торгується з товстелезною торговкою, ви раптом почуваєте, що не можете одірвати свого зору від старця на панелі з простягнутою за милостинею рукою.

Або в міському садку всю увагу вашу заполонюють граціозні рухи або особливо якесь щире обличчя дитини.

Або, нарешті, краєвид сільський чи міський прикує до себе ваші очі.

Оце все й будуть первні мистецтва екрану — фотогенічні речі, за висловом Делюка, цього блискучого співця-теоретика кіна.

Ви може скажете:

— Та це-ж об'єкти малярства.

— Згоджуюсь. Малярства теж.

Але маляр візьме один із цих об'єктів і, заглибившись у нього, розкладе його на первні, перетопить їх в огні своєї творчости і потім створить з них щось, може й подібне до об'єкту, — прикладом — портрет, — але завжди одмінне од свого оригіналу-моделі, первісного, безпосереднього зорового відбитку (звичайно цей вираз тут умовний: з психології ми знаємо, що й безпосередній зоровий відбиток є активно творчий процес), одмінне тою своєрідною малярськи-творчою переробкою, що є властива малярському хистові.

Инакше діятиме екранне мистецтво.

Воно не рокладатиме зоровий відбиток на первні. Для нього він сам по собі є первень. Задача митця фіксувати його зі всією природньою безпосередністю. Його аналітично-синтетична праця далі, коли вже зі всією можливою художньою старанністю фіксовано низку отаких первісних одбитків. Тоді починається мистецтво мозаїки-творення з цих первнів-одбитків, цих каменів самоцвітів художнього твору екрана.

Це буде монтаж. Монтаж — за одностайним визнанням усіх митців кіна —основа екранового мистецтва.

І це вже буде другий монтаж. Бо перший, і може найважливіший, був уже тоді, коли підбиралися оті зорові відбитки-первні. То було монтажування фотогенічного з нефотогенічного, — жваво виразного, чіткого з туману житейського моря.

Бож митець, справді, не буде пасивно чекати, поки фотогенічне враження прийде. Він сам шукає його. Ба навіть штучно творить його, долучаючи до принципу чистої фотогенії низку инших міркувань. Але про них, про ці міркування, що складають дев'яносто процентів кіно-сценарної праці, говоритимем далі. Поки-що глибше загляньмо у цей безпосередній, чистий вигляд кіно-мистецва, не обтяжений ще синтетичністю…

Ми звикли до кіно-п'ес, кіно-повістей, кіно-романів і т. и. Молоде мистецтво, що тільки-но сп'ялось на ноги, виборсавшись за допомогою принципу монтажу з пелюшок фотографії, ми зараз-же взяли до послуг инших мистецтв — театру й літератури, примушуючи його то пантомінно передавати дієву гру акторів драми, то ілюстративно показувати нам розвиток літературного сюжету в фабулу.

Процес історично неминучий, первісна стадія кожного мистецтва це, що воно вибрунькується на тілі иншого й довгий час живе разом із ним, доки набереться сили для самостійного життя.

Особливість-же кіно в тому, що воно живе як-раз не з тим мистецтвом, не з фотографією, що з неї воно виросло. Мабуть через те, що навіть за перших днів своїх дитина далеко більшою була, ніж матір і годі було думати про годування її з материної груди.

І от. Безпритульного велетня-дитину засадовили в дитбудинок літератури й театру і там росте він, марючи про своє самостійне життя.

Але, залишаючи алегорії, — ясно, що кіно для повного свого розвитку має обов'язково перейти в стадію цілковитої самостійности, цілковитої своєрідносте матеріялу й форми.

Инша справа, чи придатне воно нам буде та й чи потрібне у такому оголеному вигляді. Це залежить, з одного боку, від його власних потенціяльних сил. Різні вони бувають у різних мистецтв, і знов-таки різні в різні доби історії людства. Взяти хоча-б танок, хореопластику їхня роля тоді, як люди трохи що не на деревах у лісі жили — й тепер…

З другого боку це залежить од гармонії чи дизгармонії мотивів його розвитку з мотивами одночасного розвитку наших мистецтв, що буває прагнуть до синтезу або, навпаки, пуритански відокремлюються, індивідуалізуються. Отже, на який момент припаде його потяг до самостійносте?..

Але-ж — вирвати коріння кіно-мистецтва значило-б заперечення можливосте хоча-б і зараз творення чистого кіно твору без домішки инших мистецтв.

Візьмім хоча-б подані вгорі приклади що-до фотогенічносте.

Отой потік облич на залюденній вулиці міста. Поширьмо тему. Візьмім життя вулиці в цілому — з ранку до вечора, може навіть у різні доби року. Обсяг теми залежить од творчого заглиблення в неї й зворотньо пропорціональний йому…

Змонтуємо з життя вулиці виразні, фотогенічні моменти. Цей монтаж зробимо за вимогами ідеї-емоції, настрою, як-то кажуть, що її висловити хоче митець.

Далі, ми зробимо другий монтаж зафіксованих моментів, вже переважно за специфічно формальними законами розгортання основної ідеї-емоції засобами кіна, і матимем…

Кіно-шкіц? кіно-новелу? чи може кіно-сонату? Справа не в назві. Шкіц ми маємо однаково і в літературі, і в малярстві, і в музиці. Справа в тому, що ми маємо чистий кіно-твір, — продукт кіно-мистецтва самого по собі.

Ніхто не буде заперечувати тому, що який хочете цикль зорових вражінь із повсякденного життя в такий спосіб, об'єднавши їх певною темою, зафіксувавши й потім підібравши за законами кіно-монтажу, можна перетворити у високо-художній твір, цілком незрівняний з продуктами инших мистецтв.

Можлива лише аналогія. Хоча-б із інструментальною музикою, де ми маємо теж ряд чистих звукових вражінь, об'єднаних лише за законами самого слуху. Так само і в даному разі, — зорові вражіння, що їх об'єднано лише за законами зору, коли залишити логічну категорію теми, бо вона навіть і необв'язкова.

Инша справа, чи зміг-би вже тепер, за даних теперішньої кіно-техніки й теперішньої степени розвитку кіно-мистецтва (дві речі, що їх загал звичайно наївно не відрізняє), такий чистий кіно-твір бути чимсь більшим за цікавий експеримент, приступний розумінню лише митців і спеців кіна.

Отже-ж, перш, ніж стали можливими симфонічні концерти теперішнього часу, повинен був статись високий розвиток самої інструменталістики (в кіно — техніка) та високі досягнення в музичній творчості (в кіно-монтаж і добір первнів-зорових вражінь — так званих кадрів фото-фіксації т. ін.).

Але про можливості чистої кіно творчости, кіно-мистецтва самого по собі, докладніш буде далі. А зараз нам треба ствердити й підкреслити ту думку, що, як у музиці, користуючись наведеною аналогією, неможливими були-б складні своєю синтетикою оперові вистави, якби їх не попередив високий розвиток інструментальної музики, так само і в кіна щиро-мистецькі кіно-видовиська неможливі без попереднього чи одночасного розвитку чистої, несинтезованої кіно-творчости.

Глибока правда кіно-правди (Дзіґа Вертов, Кіноки та ін.), її безперечна історична заслуга, як-раз у цьому піднесенню принципів самостійности кіна. Правда, тут сталося те, що так часто трапляється в історії науки й мистецтва: піднесення ідеї самостійносте кіна було не метою, а наслідком зовсім иншого прагнення, прагнення до так званої життьової правди. Але, як алхемики, шукаючи золототворчого каменя, створили принципи хемії, так само Кіноки, ганяючись за тою химерною фантастичною «життьовою правдою», зробили дуже багато в справі зрозуміння кіно-мистецтва, особливо монтажу.

Нема сумніву в тому, що лише «схопивши» на плівку звичайнісінького «найжиттьовішого» безпритульного на вулиці чи на базарі, кінок вже вчинив чимало гріхів супроти тої самої «життьової правди» і точка фотографування, й освітлення, та й самий об'єкт — саме цей безпритульний, а не інший — все це не матиме того характеру випадковости, що є властива звичайному, немистецькому сприйманню життя. Навіть отакий простий процес фіксації весь перейнято активною художньою творчістю. І тому по суті нема принципової різниці в тому, чи буде того безпритульного взято «просто з життя» й зфотографовано на вулиці, на базарі, чи його вдаватиме талановитий актор і його буде зфотографовано в ательє серед відповідних декорацій

Але-ж не повинно бути сумніву і втому, що мистецька суть фільму, як продукту кіна, зовсім не в тих авантурах, трагічних чи комедійних становищах, що їх матиме хоча-б той самий безпритульний за літературною фабулою фільму, а в художній правдивості й силі зорового вражіння від безпритульного самого по собі…

Мистецтво добору, фіксації і впорядкування правдивих і сильних зорових вражінь ото і є по суті кіно-мистецтво.

І лише тоді ми матимем щиро-мистецькі фільми, коли таке самостійне кіно-мистецтво й розвиватись буде самостійно, хоча-б рівнобіжно з синтетичним видовиськом-фільмом, як експериментальне шукання.

Знов таки — принципово неважно, чи добуватимем ми об'єкти добору й фіксації «просто з життя», чи творитимем їх штучно, користуючись грою актора, мистецтвом декоратора та иншими підсобними галузями кіно-виробництва.

Якщо кіно-правда воліє їх брати просто з натури, так це переважно тому, що надто бідна ще кіно-техніка для всебічного охоплення життя, що було, є й буде перманентним основним матеріялом усіх мистецтв і кіна в тому числі…

2. Фільм, як видовисько кіно-театру.

Можливість, навіть конечну потребу розвитку чистого, несинтезованого кіно-мистецтва нам важно було ствердити, як принцип, що має позначатися на всіх елементах звичайного синтетичного кіно-твору, як-от гра актора, праця художника й кіно-сценариста в першу чергу.

Але, як це вже було зауважено, теперішній стан кіно-техніки й розвитку кіно-мистецтва дуже звужує обсяг вживання широким загалом чистих, несинтезованих кіно-творів.

Насамперед обмежує емоціональну силу чистих кіно-творів сама природа зорових вражінь. Зір — найвище розвинутий орган нашого сприймання, й тому, за законами психології, його враження найменш емоціонально зафарбовано. Таким чином тут, в самому корені справи, позначається вимога на якісь инші, не чисто зорові чинники збудження емоцій.

Далі — не доводиться й говорити про те, як сушить кіно-мистецтво та його хиба, що воно не може передавати кольори-барви…

Можна скільки завгодно захоплюватись красою гри світо-тіней, біло-чорного. Але дивно було-б ствердrealm, що емоціонально вся гама кольорів не діє багато більш за те виборне графічне біло-чорне. Тільки певна здегенерованість нервної системи може впертись на протилежному твердженні.

Це було-б усе одно, що стояти на знищенні всіх инших форм малярства, крім графіки.

Світотіні й контрасти біло-чорного прекрасна річ. Але багато краща за неї, ближча до джерела емоцій симфонія барвистих нюансів, що дозволяє нам протягом годин милуватись якимось краєвидом, довгі хвилини стояти перед художньою малярською передачею того-ж краєвиду й нервово жадати зникнення з очей цього краєвиду, коли режисерові заманеться показати його на екрані довше за п’ять секунд.

Навіть у кадрах з життя міста, що на них так люблять посилатись прихильники безбарвности кіна, скільки емоціонального настрою можна дати барвистими відтінками. Бо-ж лише профан у малярстві (а кінематографіст не може бути профаном у малярстві) буде стверджувати, що місто — це царина виключно переходів білого в чорне.

Не можна перечити тому, що в тих місцях, де особливо напружено розвивається в дії фабула, барвистість була-б прикрою зайвиною. Але-ж це лише підкреслює конечну потребу барв для чистого кіно-твору, бо в даному разі їх заступає просто синтетичний елемент з иншого мистецтва. Близько до проблеми барвистости стоїт справа з освітленням.

По суті, навіть усіх нюансів біло-чорного кіно не може передати як слід. Відомо-ж бо, що плінка фіксує об’єкт або при яскравому світлі ясного сонця, або при штучному освітленні, що хоч і дає змогу передати ніжніші переходи світла й тіней, але-ж має свої великі технічні хиби.

Особливо ще в знаки дається так званим натурним знимкам (для кіно-правди єдино можливі знимки), тоб-то не в декораціях, а на справжніх вулицях, у лісі, в полі — там, де є повне сонячне сяйво.

Яке то велике обмеження бачити всі речі лише в освітленню певної години дня, не маючи змоги сприйняти всієї краси світла раннього ранку, вечора й ночи.

Це — що до головних перепон кіно-техніки. Певне, що їх колись буде перейдено, тоді, як винайдуть спосіб досконалої передачі барв на екрані (бо недосконала вже є — брати Гомон, Париж) і таку чуйну плінку, що не потрібувала-б для фіксації повного сонячного сяйва, або штучного освітлення, рівного силою сонцеві.

Що-ж до сучасного розвитку кіно-мистецтва, то воно обмежене, з одного боку, технікою, а з другого — придушене вкрай духом комерційности, що держить у своїх пазурах кіно, відколи

воно народилося, просто ще не виробило художніх методів, достатніх для самостійної художньої творчосте.

Ну, справді, про яку тут методику можна говорити?

Прочитайте всю кіно-літературу. Ви знайдете де-що про лабораторію, операторську працю, чимало про гру актора, ви побачите цілі альбоми, дуже грубі, що-до кіно-декорацій. Словом, майже виключно про складові елементи синтетичного кіна.

Але-ж про основи кіна самого по собі, про фотогенію й мистецтво монтажу майже нічого.

Саме поняття фотогенії ще так недавно кинув нерозшифрованим у світ талановитий Делюк. А монтаж уперше тільки у наших кіно-правдистів плюс Кулешов і Ейзенштейн зазнав більш-менш методологічного підходу.

А так — це було і є лише справою художньої інтуїції кіно-режисера та иноді кіно-оператора. Хіба-ж такий стан справи можна дорівняти хоча-б тій самій музиці, де теоретичним питанням присвячено многотомові чисто-наукові твори.

Ну, що-б ви сказали про музично неосвіченого композитора? Та хіба він можливий в наші дні з таким розвитком музики?

А от виходить, що теперішні творці кіна це — композитори, що не знають теоретично навіть гами. І що гірше (не можу втриматись у тоні теоретичної розвідки!) — керівників наших кіно-підприємств аж нініскілечки такий стан справи не турбує. їм туманять очі різноманітний хист, скажімо, режисерів, хистом зовсім з «иншої опери» — театральний, організаторський, калькуляційний та ін. Що зробиш — комерція!

Зрозуміла річ, що є й зараз чимало дуже культурних людей, які зовсім не визнають кіно-мистецтва. їхня аргументація ясна й логічна: розкладіть фільм на його складові елементи, запозичені з инших мистецтв — з літератури, з театру, з фото-мистецтва — що в ньому залишається? Не можна серйозно говорити про такі туманні інтуїтивні начала, як фотогенія й монтаж. Інтуїція — це ще не мистецтво. Мистецтво там, де поруч інтуїції діють тверді, майже математичні в свойому уточненню, принципи…

Візьмімо инші синтетичні мистецтва. Чим-би був драматичний театр без його основи — гри актора. Або опера — без музики.

А от у фільмі такої основи ніби й нема. Чи-ж не видатними акторами або (багато рідше) прекрасною фабулою — вславились видатні фільми?

Однак найкраща дівчина Франції не може дати більш того, що має.

Доводиться визнати, що саме через дуже слабкий розвиток своєї основи, кіно-мистецтво тепер повинно бути синтетичним і, так-би мовити, «виїжджати» на елементах запозичених з инших мистецтв.

Таким чином сучасний фільм є синтез мистецької творчости різних митців. Сценарист (од літератури), режисер (мав-би представляти саме кіно мистецтво), актор (од театру), оператор (од фото) плюс низка митців-художник, архитект, скульптор та ин., що їх вимагає (як і актора) «олітературненість» кіна, тоб-то художнє відтворення фабули сценарія зі всіма її елементами — людьми й речами, що їх не можна взяти просто з натури.

3. Вимоги, що їх ставить до сценариста кіно-мистецтво.

Чудне враження можуть справити на читача два попередні розділи, — стільки зусиль витрачено в першому для «піднесення (разом із кіноками) самостійносте кіно-мистецтва» для того, щоб у другому розбити цю самостійність ущент.

Здавалося-б, з цього й починати треба було. Не може, мовляв, кіно існувати без цілої плеяди різних митців. Сценарист! Роби своє діло, — рятуй кволе кіно-мистецтво «само по собі» разом з иншими митцями.

На жаль, саме так дивляться на задачу кіно-сценариста в нашій радянській кіно-практиці. Особливо це позначається в УСРР, де органи ухвали сценаріїв до постановки безнадійно одірвано від виробництва самим фактом тисячеверстової відстани й живий дух кіно-творчости доходить до них найнепридатнішим шляхом через комерційно-адміністративні голови керівників… Ясно, що на такому шляху губиться все щиро-мистецьке в тому духові й лишаються шкідливі перекручення законів мистецтва.

Саме так, з точки зору порятунку, й підходять до сценариста. Від нього вимагають попросту того максимуму, що він його може дати, як літератор: глибокі типи-характери, найцікавіша фабула та ін., вимагають у щирому переконанні, що все це якраз те, чого для кіна треба.

Нікому в голову не впаде думка, що її висловив Бела Балаш, цей перший філософ кіна, що якраз глибокі типи-характери й найцікавіша фабула можуть убити фільм.

І коли потім на кіно-фабриці режисер, діставши сценарій, що його ухвалили всі інстанції, крім нього, режисера (його думка у нас в УСРР не цікавить нікого), зі скреготом зубів береться до постановки, заздалегідь не бачучи «нічого путнього» для кіно-мистецької творчости, за тисячі верств од нього «теж творці» кінематографії втішають себе тим, що режисерський скрегіт зубовний (додамо — акторський, операторський — цілої фабрики) то, мовляв, — невід'ємна річ у колективній творчості.

Гадаємо, що це просто вульгарний підхід до справи. І походите він певно з того, що сучасний фільм-синтез — береться, як щось стале, трохи не як найвище досягнення що-до взаємовідношення його складових елементів, а не в процесі діялектичного розвитку, що, за аналогією з історії инших мистецтв, неодмінно має тенденцію до викристалізування, ба навіть відокремлення бодай на який час, бодай паралельним експериментаторством, основного елементу синтезу-кіна самого по собі.

Ясно, що такий діялектичний погляд, таке принципове плекання основи фільму одразу ставить на инший грунт вимоги до творців складових елементів синтезу-фільма.

Що-до кіно-сценариста окремо, то, очевидячки, не можна безапеляційно вимагати від нього максимальности літературних досягнень у справі змалювання типів-характерів для фільму й розвитку його фабули.

Ясно, що такий безоглядний приоритет літературного елементу, рабське пристосування всіх инших елементів кіно-творчого процесу до даних десь згори форм, не тільки не дає простору для розвитку основного найціннішого в кіно (фотогенії й монтажу) а ще й придушує инші елементи, як от: гру актора, працю оператора, художника, то що.

На перший, поверховий погляд таке твердження може здатись абсурдним. Відомо-ж бо, що, наприклад, у театрі прекрасна п'єса відограє величезну ролю у посуненню наперед всіх елементів синтезу — театру.

Але-ж у цьому саме й прокляття нашої кіно-практики, що вона, цілком хибно, захоплюється аналогією з театром.

Вже не говорючи про те, що всерятівниче значіння репертуару в сучасному театрі як-раз є ознака кволости його творчих начал, ознака глибокої внутрішньої кризи, — відсутність дієвої сили слова в кіно ніколи не дозволить літературному елементу, сценарієві, заняти в творенні фільму хоча б приблизно таке становище, як драми в театрі.

Цілковитим профанам в кіно, що навіть, звичайно, не підозрівають існування кіно-сценарія, провінціяльним панночкам, доводиться часом говорити вульгарно й просто: «кіно-сценарій це, бачите, все одно, що п'єса для театру».

Але робити таке вульгарне пояснення дієвим принципам кінематографії, це значить розумітись на кінові рівно стільки-ж, стільки оті провінціяльні панночки.

Однак, бодай у прихованій формі, цей вульгаризм, перевернутий на принцип, ще міцно сидить у наших кіно-установах. І тому замало порівняти його прихильників із провінціяльними панночками. Доводиться хоча-б одним прикладом із цієї вбивчої для кіно-мистецтва аналогії показати його хибність.

Для цього візьмім найяскравіш висвітлене в сучасній кіно-літературі, — гру актора.

Вже більш-менш популярним стало твердження, що гра кіно-актора не повинна мати нічого спільного в своїй суті з грою актора драми.

Основа творчости драмактора є так зване перевтілення. Вивчивши в п'єсі тип-характер, він, спершись на слова тексту, відтворює цей тип-характер і задача його — точно подати саме те, чого хоче автор п'єси.

Ще раз підкреслюю, — слова тексту п'єси, досить могутні самі по собі для того, щоб створити в уяві слухача-глядача образ типу-характеру, це основне опертя в творчості драмактора. Коли п'єса дійсно гарна, задача актора зводиться лише до того, щоб своєю грою не дизгармонувати зі словами ролі. Порівнюючи з кіном слабеньке освітлення сцени, одність місця дії, що значно обмежує рухи актора, ці майже непереборні ознаки індивідуальности, низка инших специфічно-театральних умов, — усе це допомагає актору довершити противоприродню матерію знищення свого «я» й відродження його в цілком відмінному «я» героя п'єси.

Чи-ж може кіно-актор хоча-б мріяти про таку операцію над своїм «я»? Ні в якому разі, коли він намагається грати, як грає актор драми, він неодмінно «провалює» фільм.

Насамперед йому бракує отого головного містка від «я» свого до «я» іншого — слова!

А поза тим — всі його творчі засоби — міміка, жести, рухи, «взяті» до того в яскравому світлі, цілком одмінні своєю «першоплановою» інтимністю від міміки, жестів, рухів театральних — речі до того індивідуальні, властиві лише «я» актора, що користуватись ними для створення «я» цілком відмінного од власного годі й мріяти.

Популярно це висловлюється так: кіно-актор грає завжди тільки самого себе або в цілому, або розвинувши одну зі сторін свойого «я», що в кіно-актора має бути многогранним.

Знаючи це, — а це вже ніби всі кінематографісти знають, — який-же то абсурд вимагати від кіно-сценариста закінчених та ще й глибоких, тоб-то суто індивідуалізованих, не повторних у життю типів-характерів.

Хотілося б докінчити цю аргументацію та ще й зачепити справу з фабулою. Але це по суті — зміст дальшого розділу й забігли ми наперед саме черев те, що надто спинились на сучасному синтетичному фільмі. Вернімся-ж до кіно-мистецтва самого по собі, до вимог, що ставить воно кіно-сценаристові, або точніше не воно, а тенденція його розвитку.

Здавалося-б, що ця тенденція має поволі зовсім усунути кіно-сценариста з кіна. Деякі гарячі голови з режисури так і гадають. Особливо високо талановиті, що сами посідають в значній мірі хистом сценариста. Воно — природня річ, крім тих випадків, коли така думка є продуктом не талановитости, а безпідставної пихи…

Але-ж — зовсім ні! Не усунути сценариста хоче розвиток кіно-мистецтва, а поставити його творчість на належні рейки, зробити з нього справжнього кіно-сценариста, а не літератора,

що між иншим весь перейнятий зовсім чужими для кіна звичками творчости, иноді «пописує» для кіна.

Звичайно, коли справу уявляти собі так просто, як це може здатися з наведеного на початку прикладу — взяв оператора (а може лише знимочний апарат) і пішов собі на базар і там — раз, раз — «нахапав» типажу й живих сцен і твори монтажем шкіц «Базар» —тоді дійсно сценаристові нічого робити.

Але-ж ніколи не може бути такого спрощеного способу творення фільму, хоча-б шкіцу, хоча-б хроніки.

Пригадаймо, що перед процесом знимки й монтажу вже фіксованого має бути ще монтаж-добір об'єктів фотографування. І то цей монтаж-добір має робитись, за винятком хроніки подій, не перед лицем об'єктів, не на місці знимки. Більш того, саме місце знимки — річ цілком залежна не тільки від самої Теми, але й від її попереднього художнього розроблення.

Ясно, що для художнього шкіцу «Базар» зовсім не досить типажу й сцен одного базару. Їх треба збирати по різних базарах і не один не два дні, а може протягом року. Тільки в такий спосіб можна добути різноманітний матеріял, що з нього можна створити щось цікаве, не нудне.

І знов таки збирання цього матеріялу не можна робити цілком безоглядно, шляхом простого назбирування сировини. Це й неекономно, й мистецьки шкідливо, бо завжди станеться те, що сила-силенна матеріялу придушить саму ідею-тему.

Отже, збираючись творити хоча-б навіть шкіц, треба мати його контури. Більш того, його настрій, ритм емоціональних переходів і т. д. Словом, як то буває завжди в художній творчості, — річ, що її творити лише починають, вже існує напів-інтуїтивно, в уяві творця, напів-зафіксована в той чи инший спосіб.

Оце «напів-зафіксована», цей первісний шкіц у властивому розумінні цього слова і має бути справою кіно-сценариста, знов таки беручи це твердження не статично, а в тенденції прагнення до найбільш відповідної природі кіна форми.

Ясно, що такий шкіц має лишати найбільший простір індивідуальній творчості режисера. Коли-ж цей шкіц є шкіцом речи, що для творення її не досить об'єктів з життя, а треба їх відтворити штучно грою актора, працею художника-декоратора та инших митців кіна, ясно, що й вони всі повинні мати простір для своєї творчости, бо фільм лише тоді буде всебічно гарним фільмом, коли в ньому в повній мірі виявиться індивідуальна творчість усіх його творців.

Як-же хоча-б наблизитись до такого ідеального сценарія, що сприяв творчому розмаху всього творчого колективу кіна?

Єдиний метод, скоріше принцип — це твердо обома ногами стояти на грунті своєї природи кіно-мистецтва, не піддаючись спокусам і захопленням з царини складових мистецтв-елементів. Тоб-то: фотогенія насамперед, бо вона е формально-художнім принципом попереднього, перед-знимочного монтажу-добору, тоб-то — кіно-сценарія.

Як-би добре то було, коли б уже тепер існували, як у музиці, в кіно-літературі теоретичні твори про закони отої фотогенії. Послати-б до них кіно-сценариста — та й годі. А так доводиться, набравшись сміливости, намагатися (певне, що марно) дати хоча-б натяк відповіди на запитання, — що-ж то за фотогенія? Вказати хоча-б шлях до її розуміння!..

Нагадаймо сказане на початку першого розділу. Фотогенічне все те, що може без слів, самим своїм мовчанням прикувати нашу увагу. Все одно, чи це будуть люди, чи це будуть речі, чи комбінація тих і тих.

Помічати й розуміти фотогенічне — хист властивий малярові.

Отже й кіно-сценарист повинен уміти дивитись на світ малярським оком. Однак, з великою одміною, а саме: маляр «схоплює» фотогенічне статично, моментально, а для кіно такі моментальні, статичні знимки тільки підсобний засіб. А основний — добір для фіксації об'єктів у фотогенічному рухові.

Прикладом — гарячий промовець, прекрасний об'єкт для моментальної чи кількасекундної фіксації; коли-б він протягом цілого фільму виступав переважно гарячим промовцем, був би постаттю зовсім не фотогенічною, а просто нудною або комічною.

Але вже було-б підтоптаною банальністю стверджувати, як це часто робиться в популярній кіно-літературі, що об'єктами фільму можуть бути лише люди енергійні, рухливі, що невпинним рухом говорять про себе так, як инші словами.

Що правда, то правда, — балакучість — річ не «про кіно». Але-ж не тільки рухливістю та ще з різними спортсменськими трюками можна виявити людське «я».

Звичайно, це найпростіший, найлегший шлях скорше до кінематографічности, ніж до фотогенії. И тому його так дуже надуживають.

Але-ж, як відомо, ніколи найлегші шляхи не були шляхами мистецтва.

І тому доводиться звернутися, до шляху найтяжчого, проте мистецьки бездоганного, а саме: до пильного відшукування й вивчання об'єктів фотогенії, тоб-то об'єктів, що мовчазно вражають наш зір у самому життю людей і природи, відшукування не для того, щоб їх зараз-же «вліпити» в той або инший сценарій, а саме для вивчання, для аналітичної праці над сировим матеріялом, для того, щоб поволі добути вміння узагальнювати, синтезувати, компонувати, — словом — мистецьки оброблювати цей своєрідний матеріял так само, як це роблять зі своїм матеріялом инші митці.

Щирий кіно-сценарист скрізь і всюди, на вулиці, в театрі і в клубі, підчас подорожи і в своему постійному оточенню буквально «ковтає» цікаві з тої чи иншої точки зору обличчя, речі, краєвиди, міську архітектуру та ин. сцени, де все — рух і міміка й ніщо — слово, — все те, що може бути об'єктом фотогенії. Робить це він так само інстинктивно, зі стихійною пожадливістю, як і маляр, хоч ужиток із того він матиме відмінний.

Коли об'єкт його спостереження люди, він спинятиме свою увагу на тих, що в них не вмерла ще прастародавня здатність виявляти себе напруженою пульсацією всіх фізичних даних своєї істоти — грою мускулів рішуче всіх, од лицевих аж до тих, що регулюють функції внутрішніх органів, особливо серця, бо-ж у такої «виразної» людини видно найменшу й найглибшу зміну в пульсації життя.

Ясно, що показати так зване «кам'яне обличчя» й «кам'яну людину» на екрані можна лише протягом дуже обмеженої кількосте метрів або-ж, обходячи закон фотогенії, шляхом різних мистецьких хитрувань і комбінацій.

Коли-ж об'єкт сценаристових. Спостережень — речі (про величезне значення німої гри навіть нерухомих речей не буду багато говорити, бо це вже дуже популярно), його добір спиниться на речах або живих своєю інтенсивною рухливістю з природи (напр. вода в різних виглядах), або оживлених людським генієм, як от різні будови й машини, особливо останні, що є найбільш фотогенічними речами з мертвої природи.

Я пам'ятаю один нудний німецький фільм, де дія весь час проходить або в міщанських салонах, або на не менш міщанській вулиці ситого кварталу й раптом — кільки кадрів із будівлями шахт. Ніби подих свіжого повітря в задушливу смердючу атмосферу кімнати!..

Мені було-б дуже прикро, якби читач узяв оці два побіжні зауваження що-до фотогенічносте людей і речей за якісь вичерпуючі вказівки до вивчання фотогенії. Насправді

ця царина — ще непорушені людським дослідженням нетрі. Безконечно багато способів підходу до вивчання й засвоєння цієї царини. Мені важно лише поставити за основну проблему кіно-сценарної творчосте прагнення митця (а не дилетанта чи ремесника)-сценариста до засвоєння цього найсправжнішого, найщирішого матеріялу його творчости.

Якось навіть дивно, до абсурдносте незрозуміло те, що досі, за винятком випадків талановитої інтуїції, робилося якраз навпаки: не так, щоб сценарист, засвоївши й мистецьки обробивши справжній матеріял кіна, творив потім з нього сценарій, користуючись лише підсобно елементами инших мистецтв (у першу чергу літератури, хоча-б одраматизованої), а так, що творить він виключно з матеріялу свого літературного досвіду, творить навіть методами й засобами літератури, користуючись елементами кіна лише, як коректурою.

Цим пояснюється та глибока зневага або ворожнеча до сценариста, що є властивою майже всім кіно-режисерам, акторам, операторам — всьому виробничо-творчому колективу в цілому.

Ясно, що завжди режисери (актори й т. д.) будуть вимагати, щоб сценарист давав що найменше, — лише сюжет, схему фабули. Бо вони всі — всі ті, що беруть безпосередню участь у твторенню фільму — надто добре знають, що кожне слово сценариста, що ним він переступатиме межі конче потрібної схеми, буде дхнути (для них нестерпимо смердіти) літературщиною — природня річ, бо вона є не тільки продукт всього мистецького досвіду сценариста, завжди літератора, а ще й гірш того, — коли сценарист, слухаючись своєї художньої інтуїції, схоче придержати свого літературного пегаса й послухати, як ростуть в його мистецькому серці трави фотогенії, від цього поетичного заняття (епітет „ поетичний“ тут не сарказм і не іронія) його одірве грубий, безапеляційний покрик адміністративно-комерційних керівників кіна та їхніх підручних: не твоя це справа; це все режисер зробить, а ти — література та й годі!..

Ні! Лише тоді кіно-сценарист буде на правильному путі, лише тоді він матиме перед собою перспективу кіно-мистецького розвитку й дійсно сприятиме художності кіна, коли він завжди й всюди матиме зазначену вище основну проблему своєї творчости: засвоєння тільки кіновластивого матеріялу й привчання до оброблення цього матеріялу, — отого первісного, шкіцевого оброблення, передзнимочного монтажу, що і є основою художньої праці кіно-сценариста.

Кожному кіно-сценаристові собі для іспиту варт зробити такий експеримент: накреслити (на папері чи хоча-б в уяві) шкіц-сценарій для такого безсюжетного, безфабульного, «безгеройного», лише тематичного фільму, як наведений вище приклад з «Базаром».

Може він це зробити, може ходити без милиць фабули, «героїв» та иншого асортименту засобів літератури, — значить буде з нього сценарист-митець і тоді йому лишається лише зануритись іще глибше в царину фотогенії.

Не може — дилетантом він буде, ремесником, може навіть дуже «натасканим», але-ж ніколи не буде митцем…

4. Завдання кіно-сценариста в творенню сучасного (синтетичного) фільму.

Треба признатися, що загострення аргументації в попередніх розділах на справі проблематичного (не в вульгарному розумінню цього слова), самостійного кіно-мистецтва, було зроблено не стільки з-за ради самого «чистого» кіно-мистецтва, скільки для того, щоб виразно й чітко позначити позицію сценариста в творенні «нечистого», звичайнісінького фільму зо всім його асортиментом елементів синтетики.

На перший погляд може здатися, що для розвідки досить було-б докладної аналізи, деталізації саме задач кіно-сценариста в творенні фільму сучасного, такого, як нам його дає життьова практика,без усяких екскурсій в туманну царину фотогенії.

Однак у такому «першому погляді» ховається відразу дві хибних думки.

Перша, — ніби без глибокого розуміння самої сути кіна можлива кіносценарна творчість. На жаль, ця хибна думка міцно спирається на нашу кіно-практику, що аж ніяк не дбає про наближення «авторів» до кіно-виробництва. Навіть навпаки — вважає це зайвою, шкідливою річчю. Але-ж хто, крім адміністраційно-комерційних голів кіно-підприємств, насмілиться стверджувати, що так було, так є і так повинно бути? (До речи — «так було, так є» тут стосується лише практики радянської кінематографії, що в справі взаємовідношення «автора» й виробництва ніяк не може виборсатись із пелюшок військового комунізму).

Друга хибна думка, — ніби вже тепер можна дати таку деталізацію задач кіно-сценариста, що вона йому могла-б послужити за підручника.

Правда, літературний ринок має книжечки такого роду, що так-таки простісінько і вчать сценариста, як його писати сценарій. Навіть точно, до деталів зазначають, яку форму сценарій мусить мати. Навіть взірці дають — уривки або цілі… найбездарніші сценарії, що їх не було ухвалено до постановки!.

Халтура — спільна назва всім отим спробам дати якийсь синтетичний підручник у справі кіно сценарної творчости. Ціна їм та сама, що й колишнім руководствам писання стихов зі словником рим у додаткові.

Треба-ж бо розуміти, що в художній творчості підручників бути не може.

Єдине, чим може теоретична думка допомогти творчій інтуїції, це — аналіз принципів творчости й постановка її проблем.

Отже — нехай туманна, нехай плутана — екскурсія до перших джерел кіна була конче потрібна. Якщо вона зуміла збудити хоча-б тільки одну думку, — а що воно за фотогенія? треба пізнати її! — то й того досить.

Кажемо досить! І насмілюємся стверджувати, що така думка є великим придбанням, бо… бо її нема поки-що навіть там, де вона насамперед має бути — в органах, що редагують та ухвалюють кіно-сценарії до постановки.

Але-ж для того, хто хотів-би сам узятись до кіно-сценарної творчости, такої думки, звичайно, не досить.

Потрібно ще, як основний принцип, як основна проблема всієї праці, те, в чому ми досі на різні способи — можливо, парадоксальними думками про «самостійне кіно-мистецтво», аналогіями з музики, ілюстраціями скорше белетристичними, ніж теоретичними, навіть полемічними випадами — намагались переконати читача — що починати в кіно-сценарній творчості треба з а-бе-ве — з накоплювання, засвоєння щиро кінематографічного сирового матеріялу, з засвоєння щиро кінематографічних способів його обробки, рішуче відкинувши в першій стадії творчої праці й літературний матеріял, літературними методами спостереження назбираний, і літературні засоби оформлення матеріялу для того, щоб уже потім, у другій стадії творчости, обережно користуватись літературними засобами (фабула, герої), але ніколи — літературним матеріялом.

Практика переробки для кіна відомих літтворів нескілечки останньому твердженню не заперечує. Щоб переконатись у цьому, досить проглянути хоч одну картину, поставлену за якою-небудь повістю, романом, щоб побачити, як у ній од літературної основи лишилися лише «ріжки та ніжки».

Поскільки-ж певне ніхто з наших кіно-сценаристів добрим засвоєнням згаданого а-бе-ве нахвалитися не може (ще-б так скільки-ж зроду нашій радкінематографії?), все, що виходить за межі заклику до вивчання а-бе-ве, а значить зміст цього розділу — задачі кіно-сценариста в творенню сучасного фільму — ніяк не може .мати характеру вказівок, порад навіть.

Це може бути лише «думками з приводу» — міркуваннями, продуктом власного невеличкого трьохрічного досвіду, власних шукань і помилок, що так не хотілося-б бачити їхнього (помилок) повторення. Останнє і є мотивом того, що ми наважуємось все-таки свої міркування подати.

Отже — про деталізацію задач кіно-сценариста в творенні; сучасного фільму годі й думати. Досить буде спинитися на двох основних засобах, засобах чисто літературних, що ними користуватись змушує його синтетичність сучасного фільму: на фабулі й типах-характерах, або краще навпаки, — на типах-характерах (героях фільму) й фабулі, поскільки нам здається, що треба починати з накреслення дієвих осіб.

Які типи-характери треба добирати для фільму, як їх «писати»? Насамперед те, що випливає зі всього попереднього: «зіткано» ці типи-характери може бути лише з фотогенічних виявлень людського «я», тоб-то, щоб не було фальші та імпотенції в справі «доходу» типу до глядача — лише на підставі фотогенічної спостережливости, а не так просто — «з пальця» літератури.

Чи це будуть типи-характери, де «я» виявляється виключно у фізичній рухливості, спортсменському трюкізмі, чи пощастить знайти глибші й складніші (але завжди «німі», мовчазні) способи передачі глядачеві переживань, залежить тільки од хисту сценариста й актора. Будь-яка класифікація дієвих осіб за ознакою їхньої кінематографічности була-б шкідливим обмеженням творчої винахідливости.

Далі — треба раз назавжди собі твердо затямити: ніяких мрій і надій на те, щоб цілком закінчено подати в сценарії тип-характер.

Вище говорилось уже про те, що кіно-актор це щось цілком одмінне од актора драми. Ніколи він вам не зможе вбити своє «я» для досконалого, повного створення «я» вашого типа-характера. Говорилось про те, що тут справа не в мірі талановитости кіно-актора, а в самій природі його Гри, в її засобах, що їх ніяк не можна позбавити яскравих ознак індивідуального актора.

Таким чином герой фільму, це рішуче продукт колективної творчости сценариста й актора (й, звичайно, режисера, поскільки він грою актора керує). І колективної творчости зовсім в иншому розумінні, ніж це є в драмтеатрі, де все-ж, як правило, ми маємо лише поглиблення, розвиток авторового типу талановитою грою, тоді, як у кіно актор в не тільки віртуозом-художником, що виконує те, що задумав автор, але-ж і сам він з фатальною неминучістю стає матеріялом утворюваного типу, входячи своїм «я» в нього не як щось перетворене, а просто — як складна частина.

Отже, ніколи автор не побачить на екрані свого різьб’ярськи конкретно, детально описаного в сценарії героя, й тому конкретизація, деталізація типу, чи простим описом, складніше й глибше — старанним добором відповідних положень у розвитку фабули, — річ не тільки зайва, а навіть шкідлива, бо насилує, ба навіть унеможливлює акторську гру.

В чужоземній кіно-літературі це твердження звучить так: «беріть типи прості, примітивні, що припускають силу варіяцій, дають найбільше простору творчому поглибленню її актором».

Але-ж щирого митця такий заклик до примітивізму не може задовольнити. І тому справа творення типів у сценарії стає тяжкою проблемою погодження в той чи инший спосіб двох творчих начал — авторського й акторського; та й ще в такий спосіб, щоб збереглася творча воля обидвох, що без неї взагалі творчість немислима.

Певне, що таких способів є чимало. Винайти їх — справа хисту. Важно лише, щоб їхнє винайдення стояло хистові перед очима, як задача.

Нам ввижається два способи.

Перший — простий, натуральний, що ніби сам напрошується процесом кіно-виробництва. Це — знати заздалегідь тих акторів, що гратимуть у задуманому фільмі. Знати їх глибоко, творче, зі всіма властивостями їхнього я. І, творячи свій тип, «включати» в нього даного актора, як матеріял, з відповідними властивостями і його «я» і його хисту. Про те, якби це сприяло розвиткові самого актора, якою-б щирістю й теплотою віяло від типів, що ї творив-би фільм, говорити багато не доводиться, — річ зрозуміла без слів. Питання про те, чи пишучи для певного актора, писати разом з ним, тоб-то консультуючи його — не важне, бо це залежить од індивідуальних обставин кожного випадку зокрема.

Другий спосіб — творячи тип-характер, досягти таких глибин загальнолюдського, що кожний (звичайно, талановитий) актор, добраний для відтворення цього характеру, знайде в свойому «я» всі елементи, потрібні для творчости.

Розуміється, що цей другий спосіб ми згадали скоріше для теоретичної повноти, ніж для практичного вжитку. Якщо з'явиться сценарист-Мольєр, то певне нагадувати йому про такий спосіб не доведеться.

На практиці, звичайно, єдино раціональним є перший спосіб з постійною орієнтацією… на другий, — щоб не залізти в багно обмежености!..

А що-до фабули?

Приблизно ті самі міркування що й до типів-характерів.

Досить кіно-сценаристові хоч трохи заглибитись у спостереження фотогенічности, щоб зрозуміти непридатність складної літературної фабули для кіно-сценарія. Ясно, що й «на цей випадок» чужоземна кіно-література одноголосно вимагає простоти, радючи скоріше заглибитись в один епізод, ніж конспективно перебігати великі простори часу (про місце не згадую, бо для кіновідстани воно не існує) з силою подій.

Річ зрозуміла: слово має властивість викликати в уяві силу образів, нехай уривчастих, нехай блідих, але достатніх, щоб «розповісти» складне фабульне мережево.

Але-ж кіно не розповідає, а показує, і час, потрібний щоб показати речі, людину, сцени безконечно більший за час, потрібний, щоб прочитати чи вимовити назви речей, людини або для опису сцени.

Безперечно, вміння так художньо показати річ, людину, сцену, що вони в одну мить «висловлюють» стільки, скільки години протокольного показування, лишається в кінові тим самим принципом художньої економії, що і в літературі.

Але-ж це зовсім не підриває твердження, що «мова» речей і мовчазних виразів людини багато повільніша за мову слів, і в основі тут психологічний закон сприймання: якої височини досягло-б кіно-мистецтво в справі використання «мовчазної виразности», ніколи воно не зможе показати в речі, людині, сцені тільки те, що має вразити, а завжди — з иншими деталями, що їх ніяк з конкретности не вирвеш. Отже, доводиться глядачеві самому проробляти процес абстракції важного з другорядного, що хоч і підсилює емоціональність сприймання, але безперечно затьмарює ясність враження. На це абстрагування патрібен час і його протяг залежить од художньости фільму…

Наша кіно-практика показує, що не було ще ні одного фільму, де було-б передано хоча-б половину задуманої в сценарії фабули. Проте архіви кіно-фабрик чи редакторату покажуть вам чимало сценаріїв, що з кожного з них можна зробити десяток картин…

Це — що-до будови кіно-сценарної фабули. А її деталізація?

В цьому — цілковита аналогія зі взаєминами автора й актора. Тільки замість актора — режисер.

Насамперед — ні одне кіно-виробництво в світі не може відтворити тих образів, що їх, має автор в уяві, коли пише сценарій. Ясна річ — його образи — вільна гра фантазії. А фільм — продукт аж надто «не вільних», матеріяльних даних кіно-виробництва.

Основна різниця між автором і режисером та, що автор собі вільно фантазує, а режисер увесь час на оці має всі реальні можливості кіна і його творчість — організація цих «можливостей» для певних досягнень.

Не треба під цими «можливостями» розуміти лише техніку кіно-виробництва, як це вульгарно пояснює собі широка публіка. Найбільшу вагу має якраз не техніка. Все-ж кіно-мистецтво, а не продукція чобіт, і тому в ньому, як і в кожному мистецтві,талановитість якраз і полягає в умінні з найменшими даними техніки досягти найбільшого художнього враження.

Зовсім не ці можливості відограють тут головну ролю. А якраз ті, що випливають із природи кіно-мистецтва.

Автор творить образи з «власного духу» — він «фотографує» об'єкти своєї уяви, що назбирав їх протягом всього свого свідомого життя. Пропонуйте ж бо йому самому стати режисером і знайти чи відтворити в ательє всі ці об'єкти! А як ще до того режисер — инше «я» і тому, очевидно, сприймає всі ці об'єкти зовсім инакше, з досвіду свойого «я».

Тільки зовсім зелений, недосвідчений кіно-сценарист буде палко обурюватись, бачучи в готовому фільмі зовсім не те, що він собі уявляв, коли писав сценарій.

Бо дуже просто — йому й не треба було уявляти все собі в конкретній детальності.

Тут доводиться повторити те, що було сказано в другому розділі про сценарій для чистого, не синтезованого фільму: і для сучасного, синтетичного фільму сценарій — лише шкіц, лише нарис задуманого. І вміння кіно-сценариста абстрагуватись од деталів конкретного, вихоплювати з нього лише прості схематичні лінії — основна задача підчас творення кіно-сценарної фабули.

Найбільше простору індивідуальній творчості режисера для конкретизації схеми, найширші межі вільному добору фотогенічного в натурних знимках чи відтворенню його в павільйоні, — оце властивості доброї сценарної фабули з боку її деталізації.

Ясно, що вони гармонізують із вимогами простоти з орієнтацією на один лише епізод у справі будови фабули.

Нарешті, — декільки слів про форму кіно-сценарія.

Лише декількі слів, тому що (кожний серйозний кінематографіст це підтвердить) форма сценарія — справа цілком маловажна.

Згадали її лише тому, що — іронія життя! — якраз чомусь про неї більше всього турбуються ті, хто має намір писати сценарій.

Так буквально й говорять: «от написав-би сценарій; все у мене є; тільки — от… форми не знаю!»

Та-ж уся справа в тому, що сценарій не є чимсь закінченим, оформленим. Це лише початок процесу, що його оформлення ми бачимо… на екрані!

І тому цілком байдуже, яку саме писану форму матиме сценарій. Аби вона була цілком зрозумілою режисеру й акторам, тоб-то написана людською мовою з додержанням правил граматики. От і все.

Коли вам подобається писати сухим, уривчастим стилем, поділяючи на частини, на кадри, пересипаючи мову різними діяфрагмами, заслонами, затемненнями та иншою кінооператорською термінологією, — пишить собі на здоров'ячко в такій формі. Все одно на екрані не побачите ні одного свого кадру, діяфрагми, заслони й т. п. Не тому, що це — лиха воля режисера, а тому,

що, очевидно, в силу вище доведеного, конкретний знимочний матеріял вимагатиме зовсім иншого поділу частин, кадрів і иншого вжитку операторських фокусів.

Коли-ж, навпаки, ви маєте більше смаку до образної, гарної прози, пишіть нею. Пам'ятайте лише, що герої ваші не балакають і не звертайте уваги на обурення якогось зеленого редактора: «і навіщо, мовляв, тут краса мови, коли її на екрані не буде?» А на те, щоб режисеру й актору було легше зрозуміти вас, перейнятись вашим настроєм. Будь що будь — вони люди й люди «од мистецтва», й тому ваш сценарій краще їх «заразить» (а вам цього тільки й треба), коли його буде написано гарною прозою, ніж якоюсь технічною белібердою.

Словом, усе залежить од вашого смаку, від того, який стиль пособляє вашому надхненню.

Найідеальнішим кіно-сценарієм була-б стенографічна фіксована розмова автора з режисером, що в ній автор розповідав-би режисеру свої задуми, а режисер ставив-би запитання щодо деталів, які йому, режисерові, потрібні для повного засвоєння авторових побажань. Ану, спробуйте дати таку сценарну форму!

Життя й революція. 1929. № 12. Том IV. Грудень. С. 323–337.

М. Гресь

КІНОМИСТЕЦТВО НА РІВЕНЬ ЗАВДАНЬ СОЦІАЛІСТИЧНОГО БУДІВНИЦТВА

Партія неодноразово вказувала на відставання кінематографії від завдань соціялістичного будівництва. Практика кінематографічної роботи доводить, що це відставання сьогодні ще далеко й далеко не ліквідовано. Зокрема недозволенний відрив масно ми від такого найважливішого завдання, як соціялістична перебудова села.

Досить навести факти з тематичного плану Українфільму на 1933 р., щоб стало ще більш очевидним відставання кіномистецтва від сьогоднішнього дня. Ось план, заверстаний на підставі «реальних» або «більш-менш реальних» тем і творчих заявок від творчих робітників кінематографії. З 31 запланованої теми на 1933 рік, українські кінофабрики мають випустити цього року фільми на такі теми:

комсомол у революції («Молодість»[434]); діти — учасники революційного руху в 1919 р. у м. Одесі («Зона»); наростання революційної, свідомости селянства за часів імперіялістичної війни («Степові пісні»); загибель чорноморського флоту 1918 р. («Незабутні сигнали»); сільські діти — учасники громадянської війни («Червона хустина»[435]); любов як соцяльно-біологічне явище («Любов»); партійність мистецтва й революціонізування дрібнобуржуазної інтелігенції Заходу («Домінус вобіскум"); громадянська війна («Кахівський плацдарм»); селянське повстання років 1767–1768 («Коліївщина»); боротьба луганського пролетаріяту за радвладу («Гостра могила»); з історії партії («Полум'я»); з історії заводів Дніпропетровського та революційного руху 1905 р. («Сіль землі») та інші історичного характеру теми, більшість яких є у виробництві.

434. «Молодость» (1934, реж. Л. Луков). — *Прим. упор.*

435. «Червона хустина» (1934, реж. Л. Френкель). — *Прим. упор.*

Як бачимо, вже понад 10 тем історичного характеру входять до числа 31 теми за виробничим планом на 1933 р.

Про що говорить цей тем план «Українфільму», як не про недозволенне відставання кінематографі від вимог і завдань сьогоднішнього дня. Сільська тёматика — про колгоспи на сучасному етапі соцбудівництва, тематика патосу опанування нового виробництва й нової техніки, про ударника, як центральну фігуру на виробництві, про ворога з партквитком у кишені, про боротьбу за якість, за трудову дисципліну, про працю як «справу чести, відваги й геройства», про нашу технічну інтелігенцію — ця тематика в плані не знайшла нового місця в достатній мірі;

Головне, що випала сільська тематика, випала промисловість. І це не випадково. Бо безперечна істина, що теми соціялістичного будівництва — складніші від тем перейдених етапів. Окремі творчі робітники кінематографії, що бралися відображувати сьогоднішній день, не справлялися з взятими темами, саме, як з складними.

Нова обстанова і нові умови вимагають від радянських митців більшої праці і над собою, і над матеріялом, щоб правильно, переконливо й глибоко-художньо відобразити процеси, які відбуваються в країні будованого соціялізму. Тут без діалектично-матеріялістичного, партійного розуміння явищ навряд чи сценарист і режисер впораються. Завданням — реалістично витворити нашу об'єктивну дійсність — дійсність боротьби і перемог, дійсність грандіозних перспектив прогресу і тріумфу робітничого класу і колгоспного селянства.

Зрозуміло, що прорив на кіномистецькому фронті іде не лише лінією відставання творчих робітників від сучасної тематики. Значною мірою винне в цьому прориві й керівництво кінематографією, що не спрямовувало в достатній мірі творчих робітників, а іноді і не настирливо ставило питання про перебудову і рішучий поворот кіномистецтва до тем сучасности.

Треба рішуче повернути кінематографію і її творчих робітників до сучасних тем і завдань соціялістичного будівництва, піднести кіномистецтво на рівень завдань часу і вимог робітничого й колгоспного глядача — показати живих людей — гербів нашого часу.

Треба будь-що закликати й повернути радянських кіномитців до роботи над повноцінними кінотворами, які реалістично відображали б нашу дійсність, зокрема героїчну боротьбу робітничого гласу на виробництві й колгоспного селянства на фронті соціялістичної перебудови села, які показали б і глибоко розкрили б процес перероблення людської свідомости, показали б образ нової людини — «героя нашого часу, на якого орієнтувалося б покоління, що зростає» (Косарев).

А кінематографія здебільшого вдається до минулого і, надмірно захопившись історичною тематикою, порушує певну «дозу» в тематичних планах. До того ж якість вироблених фільмів так на історичному, як і на сучасному матеріялі — дуже низька. Багато фільмів навіть не Добачили екрану і потрапили на полицю, а багато самі сповзли з екрану, не прийняті радянським глядачем («Свято Унірі», «Вирішальний старт» та інш.).

Де причини цього? Головна причина відставання полягає, безперечно, в недостатньо-високому художньо-політичному рівні більшости кінодраматургічних творів і в тих людях, що працюють на цій ділянці мистецького фронту.

Більшість фільмів попередніх років зроблено за сценаріями авторів, які водночас були і режисерами цих фільмів. Протягом багатьох років українська кінематографія «варилася в соку» кількох більш-менш постійних сценаристів, що працювали на кінофабриках. Це, зрозуміло не могло не відбитися негативно на поширенні і створенні нових кадрів кінодраматургів та якості кінопродукції.

Треба відзначити, що письменницька й мистецька громадськість, України не виявляла до останнього часу достатнього бажання працювати для кінематографії, а почасти просто вважала цю роботу за «другорядну» «дуже складну» і т. інш.

Розрив між кінематографією та мистецькою й письменницькою громадськістю мав багато причин, Безперечно, що неуважне і нечутке поводження кінофабрик з авторами-письменниками відіграло тут чималу негативну ролю. Можна було б навести багато фактів, коли фабрики або зовсім не відповідали авторам на їхні заявки, або формально ставилися до відповідів і цим відштовхували автуру. Не було в достатній мірі спрямовано роботу в художніх секторах кінофабрик на те, щоб створити максимально кращі умови для роботи нових кадрів сценаристів (консультація, ознайомлення з технікою кіновиробництва тощо).

Сьогодні ми вже можемо констатувати, що в ставленні письменника до кіновиробництва і навпаки, є чимале зрушення. Розуміння того, що кінематографія, е галузь мистецтва, за яку несе відповідальність вся письменницька громадськість, що цю галузь мистецтва треба витягнути з прориву за прикладом того, як радянська література витягла з прориву драматургію — асе більш і більш активізується серед кращої частини наших письменників.

Творчі сили української літератури й драматургії самі про це заявили на остійній спільній нараді Оргкомітету спілки радянських письменників та Всеукомдраму, поставивши ряд актуальних питань в робот кінематографії. Цю декларацію практично вже реалізуєтеся. Біля 40 письменників — Епік, Корнійчук, Слісаренко[436], Головко, Копиленко[437], Гжицький, Ірчан[438], Куліш[439], Любченко[440] А. та інш. згодились писати сценарії, склавши на це умови з кінофабриками, подавши творчі заявки; лібрета. Багато з письменників законтрактувалися на постійну сценарну роботу за певними темами, участь кращих митців української радянської літератури в створенні повноцінних сценаріїв безперечно допоможуть кіномистецтву дати твори, гідні нашої епохи.

Боротьба за піднесення в оцінці кіносценарного твору до рівня творів літературних, драматичних — є одне з практичних завдань, що має зробити ще більший злам в роботі кінодраматургії, що залучить до неї нових талановитих письменників. Недооцінювання авторів-сценаристів, недооцінювання сценарія як рівноправного літературного жанру, як твору, що своєю цінністю

436. *Слісаренко (справжнє прізвище — Сніцар) Олекса Андрійович* (1891–1937) —український поет і прозаїк. Був репресований. — *Прим. упор.*

437. *Копиленко Олександр Іванович* (1900—1958) — український письменник, педагог, критик. Служив в Армії УНР. Член літ. об'єднань «Плуг», «Гарт», ВАПЛІТЕ, «Пролітфронту». Виконував обов'язки ред. журн. «Всесвіт», входив до складу редколегії журн. «Соціалістична борозна», співробітничав у товаристві кінорежисерів, літераторів та сценаристів, яке скорочено називалось (Кореліс). В 1929 — разом з П. Панчем, Ю. Яновським, Остапом Вишнею, Ю. Смоличем та О. Донченком підписує лист-звернення до радянського уряду і всього українського народу з вимогою покарати ворогів. — *Прим. упор.*

438. *Мирослав Ірчан (справжнє ім'я Андрій Дмитрович Баб'юк)* (1897–1937) — український поет, прозаїк, публіцист, драматург, У лютому 1920 року разом із Першою Галицькою бригадою УСС перейшов на бік Червоної армії. Член КП(б)У (1920). До кінця війни був на фронті як голова ред. колегії і комісар агітпоїзда, редагував газ. для галицького селянства «Більшовик». Навесні 1921 року Ірчан переїхав до Києва і впродовж двох років (1921–1922) працював лектором у шк. червоних старшин, одним з ред. журн. «Галицький комуніст», активно друкувався в пресі. У 1922–1923 — жив у Празі, навчався в Карловому ун-ті. У жовтні 1923 — виїхав до Канади, друкувався в місцевій українській пресі, редагував масові українські журн. «Робітниця» і «Світ молоді», був секр. заокеанської філії Спілки пролетарських письменників «Гарт». Улітку 1932 — повернувся до Харкова, очолював літ. орг. «Західна Україна». Був репресований. — *Прим. упор.*

439. *Куліш Микола Гурович* (1892–1937) — український драматург. Займався літ. діяльністю майже все своє життя — 30 років із 45. В 1923–1934 — створив близько 15 п'єс. Був репресований. — *Прим. упор.*

440. *Любченко Аркадій Панасович* (1899–1945) — український письменник, редактор. Протягом 1921—1922 років служив у Червоній армії. З 1923 — перебуває у Харкові де займається літ. діяльністю: стає членом літературного об'єднання «Гарту», одним із фундаторів ВАПЛІТЕ, членом Пролітфронту, друкується у журн. «Червоний шлях», «Життя й революція», «Вапліте». З 1941 — у окупованому німцями Харкові, був ред. газ. «Нова Україна». У 1942 — переїхав до Києва. Лікувався в клініці у Києві, потім переїхав до Львова. З 1944 — в еміграції у Третьому Рейсі. — *Прим. упор.*

дорівнює першому ліпшому літературному творові, треба рішуче засудити, бо це недооцінювання було й є одною з основних причин, що відштовхувала письменника від роботи в кінематографії.

Сьогодні, як ніколи, в кіномистецтві набрали актуальности питання творчого порядку. Розв'язати ці пекучі питання є одним з основних моментів перебудовчої роботи кінематографії.

Зрозуміло, що центральним питанням в кінодраматургії, як і в інших галузях радянського мистецтва, є боротьба за стиль соціялістичного реалізму в кіні. Та дискусія, що її знято в літературі, театрі, образотворчому мистецтві, свідчить за те, що в кінематографії — цьому наймасовішому, найважливішому з мистецтв це питання повстало на порядок дня роботи у всій його широчині і актуальності.

Піднести боротьбу за стиль соціялістичного реалізму в кіномистецтві на принципову височінь — таке центральне завдання стоятиме перед творчими робітниками української кінематографії на Всеукраїнській творчій нараді, що її скликає Управа тресту «Українфільм» в липні в Києві.

Водночас нарада мусить розв'язати питання тематичного плану на 1934 р. Тематичне планування є одним з найвідповідальніших моментів роботи кінематографії, над яким вже тепер розпочато працю Управою тресту й кінофабриками.

Процес складання темплану надто складний, скласти цей план без конкретної орієнтації на «живих людей ні готовність виконати цей план» (Сталін), аж ніяк не можна. А між тим саме в кінематографії настановлення вождя партії ще не знайшли свого практичного здійснення.

Створення реального конкретного темплану на а 1934 р. безперечно викличе на творчій нараді жваву дискусію серед сього кіномистецького колективу, з тим, щоб враховуючи помилки минулого, дати тепер повноцінно-розгорнуту програму дій на майбутній творчо-виробничий рік.

Конкурс на кращі кінодраматичні твори, що його оголосила Управа тресту «Українфільм» є також одним із заходів до поліпшення ідейно-художньої якости кінопродукції.

Великі й почесні для творчих робітників теми поставлено на конкурс: патос опанування нового виробництва і нової техніки, ударник на виробництві — «Герой нашої сучасности», колгоспи на сучасному етапі соцбудівництва з новими формами класової боротьби в них, Червона армія — опора мирного будівництва, ворог з партквитком, політехнізація школи — ось основні теми з їх багатобарвним змістом, що ставить життя перед кіномистецтвом, перед учасниками конкурсу.

Умови конкурсу ставлять кінодраматургів в найсприятливіші умови реалізації їхніх творів — негайним фільмуванням, забезпеченням кращими режисерами, операторами, акторами.

Спільними силами всього мистецького колективу ліквідуємо відставання кінематографії й дамо робітничо-колгоспним масам кінотвори, що допоможуть піднестися цим масам на вищий щабель усвідомлення завдань соцбудівництва, допоможуть виконати поставлене партією завдання перебудови суспільства.

Кіно. 1933. № 5. С. 1–2.

ТЕОРІЯ КІНО

Н. Лядов

НАСТУПЛЕНИЕ КИНЕМАТОГРАФА

Ученик литературы.

Из всех видов искусства, литература издавна наиболее близка кинематографу. Кинематографический сценарий подчиняется тем же законам сюжетосложении, что и роман, рассказ, новелла. Даже театр, несмотря на то, что в нем имеются те же зрительные элементы движения, находится в не настолько близкой степени родства с искусством экрана.

Движение во времени театр ограничивает рамками замкнутого пространства (сценическая коробка).

Литература, не показывая движения, а рассказывая о нем, не стесняется пространственными границами. Здесь мы находим те же широкие возможности быстрой переброски действия, какими с полным правом гордится искусство экрана.

Кинематограф взял у литературы немало уроков сюжето-сложения. Добрая половина киносценариев есть не что иное, как переработка литературных сюжетов. И поныне экран в массе обслуживается не кино-писателем, а литератором. Последние примеры литературного соблазна для кино — романы «Атлантида», «Тарзан», «Сафо».

Наоборот.

Америка — родина трех:

Первый — Эдисон, изобретатель кинематографического аппарата.

Второй — Чарли Чаплин, первый всепризнанный «король сердец» среди кино-эксцентриков.

Третий — О. Генри, покойный американский писатель, которому… впрочем, о Генри — спустя несколько строк.

Представьте себе Нью-Йорк, город невероятных ритмов, стекла, бетона и жизни, пульсирующей по хронометру. От 15-ой авеню до рабочих кварталов — девиз: Время — деньги.

Ни покоя, не передышки. Как в колесе кино-аппарата разворачиваются 3000 метров ленты, называемой повседневной жизнью Нью-Йорка. Суточный оборот — столько-то метров в минуту. Если меньше, — значить, перебой мотора, движение нарушено, экран тухнет.

Сказочный город. Не реальность, а символ. Символ эпохи машинного капитализма.

Кинематограф тоже символ.

Наполовину искусство, наполовину — механика, он явился необходимым зеркалом нашей эпохи и, как самое созвучное культуре города искусство, властно диктует другим искусствам свои законы, свои стремительные ритмы и свои безразлично серые краски, безличные, как городской пейзаж.

Роман О. Генри «Короли и капуста» — прекрасный, и кажется, первый образец пересадки кинематографических приемов в литературу.

На двух материках идет бешеная охота за двумя людьми, совершившими одинаковое преступление и волею судьбы избравшими себе одно и то же убежище — бананный городок в республике. Анчурии, Преследователи меняются жертвами. Одни захватывают президента нью-йоркского о-ва «Республика», воображая, что это Мирафлорес — бежавший президент Анчурской республики. Другие по ошибке препровождают Мирафлореса в нью-йоркскую сыскную полицию, думая, что это разыскиваемый ими президент «Республики».

Кинематографический сюжет отличается от литературного — при тождестве основных законов сюжетосложении — тем, что он предназначается для впечатления через зрительное восприятие. Отсюда — особенности монтажа, чередование картин в том, а не ином порядке, и так, чтобы вплоть до конца картины зритель находился на известном расстоянии от догадки о значении поступков и о взаимоотношениях действующих лиц.

Роман Генри написан в этом, именно, плане «кинематографической загадки».

Кстати, эпилог романа «Короли и капуста» — он так и называется «кинематограф» — есть не что иное, как образец лаконического сценарного текста.

Этими краткими строками, конечно, не предполагается исчерпать вопрос о кинематографичности новейшей американской литературы. Ее произведения просятся в руки кино-режиссеров. Над теоретической же стороной вопроса следует серьезно подумать специалистам — теоретикам экрана.

Взаимоотношения между кино и литературой приобретают иной, нежели прежде, характер.

Джек Лондон в предисловии к своему последнему роману «Сердца трех», признается, что это произведение было написано по сценарию одного кино-писателя в то время, как уже была сделана с'емка фильмы.

«До сих пор, — пишет Лондон, — существовали переделки литературных произведений для экрана. Теперь, кажется, наступает время для обратного опыта — переделывать и киносценарии в литературу для чтения».

Признание очень знаменательное.

Париж без души.

В Париже полиции и филеров больше, чем где бы то ни было. Скоро будет еще больше фашистских черных рубах. Но и этим последним не превзойти количества кинематографов.

Кинематограф на каждом шагу. Чарли Чаплин пользуется наибольшим успехом здесь в Париже. И не только витрины Монмартра и центральных улиц залиты огнями кино-рекламы, но и добрая треть современной французской литературы.

Манифесты унанимистов:

«Городские люди — unanimes, единодушны друг другу. Мы перестаем быть «мы» для того, чтобы город мог сказать «я». Город защищает личность от холода одиночества, но за то отнимает у нее ее самое». (Н. Лернер. Предисловие к «Доногоо-Гонка»).

Если нет личности, значит нет человеческой психологии, нет души, а есть только движение, жест, поступок, оправданные те внутренним мотивом, а требованием целесообразности для коллектива. Машинное — машине. Современная жизнь больших городов лучше всего поддается серому кинематографическому преображению.

Таково художественное миросозерцание той группы французских писателей, которые присвоили себе название «унанимистов».

Презрение к людям, к их переживаниям, к их чувствованиям, этот своеобразный протест передовых «буржуазных» писателей против буржуазного общества, — презрение к личности, к душе, определяет новую полосу в области литературного повествования.

«В сущности, эти люди все равно что колбаса. Стоит только заплатить — и они будут моими» говорит герой нашумевшего ромэновского рассказа «Даногоо-Тонка».

Люди терпимы только на экране, где они не выражают вслух, своих чувств, а только механически выполняют, задания кинематографического сценария.

Луи Деллюк, чье имя проникло в Россию совсем недавно, выпустил целую, книжку рассказов под названием «В джунглях кинематографа».

Писатель до того игнорирует все мыслящее и человеческое, что его центральными героями являются животные: котенок Иро, наблюдающий игру теней на экране («История котенка и его тени»), собака Клодомир, встречающая Вильсона при посещении им Парижа по случаю подписания версальского договора.

Клодомир стремглав мчится по улицам, запруженным войсками и народом. Пробегающие толпы солдат, буржуа и сановников — это бездушные статисты кинематографической фильмы. Сквозь собачий глаз умело и стремительно пропущена мелькающая лента пышных торжеств. В Париже — бог мелькает в сознании Клодомира. И он хочет это об'яснить своей хозяйке монашенке Фермэн. «Но сестра Фермэн понимала только язык человеческий, да и то не очень хорошо» — иронически заканчивает повествование Деллюк.

На образцах новейшей французской литературы можно проследить отрицательный вид «кинематографизации» литературного творчества. Из теоретических предпосылок унанимизма не трудно вынести предположение, что певцы «города без души» кинематографа заимствуют только пустопорожний трюк, только лишь оболочку кино-техники, без живого психологического содержания и. тем более, без идеологической установки.

Менее это заметно у Луи Деллюка, может быть потому, что он не только писатель определенной литературной школы, но и серьезный теоретик экрана; и в гиперболических размерах выступает, напр., «Доногоо-Гонка», Жюль-Ромэна, Здесь мы находим лишь голую сюжетную схему, литературно-обескровленную, и в общем представляющую собою среднего качества кино-сценарий.

С Чаплином против Чаплина

Сколько самоубийственных дел я совершил и сколько сальто-мортале.

Мне же убитому горем, теперь нечего не осталось. Так говорит Чаплин, «божественный Шарло», в кино-поэме Ивана Голла «Чаплиниада».

Для нашей темы это произведение, представляет исключительный интерес.

Иван Голл принадлежит к группе немецких экспрессионистов, которые, как известно, ставят себе задачей преобразование общественной жизни, путем углубленной работы над духом. Их «духовность» решительно враждебна механическому характеру современной культуры. И само собой очевидно, как должны относиться эти писатели к попыткам вторжения кинематографа (искусства-техники) в литературу.

По замыслу Голла, Чарли Чаплину сделалось не в моготу бессмысленное торчание на рекламно-кричащих афишах. Как и подобает кающемуся экспрессионистскому герою, он убегает от почитателей, от смеха, под которым скрывалась его тоска по другому миру, миру униженных, от бездушной плоскости экрана.

Типичный идеалистический порыв, если толковать поэму в плаке идеологическом.

А формальное выражение? Иван Голл также, как и его американские и французские собратья, невольно обратился к излюбленным приемам кинематографа. Таковы законы эволюции художественных форм. Им художник покоряется непроизвольно и неизбежно.

Пусть же не кажутся парадоксальными в протесте Голла против анти-духовности экрана калейдоскопическое мелькание сцен, эксцентрические заголовки (надписи на экране), погони и трюки.

Вместо выводов.

Итак, как говорится, «на некоторых участках литературного фронта» наблюдается энергичное наступление кинематографа. Можно было бы остановиться на многочисленных выводах и перспективах, проистекающих от новых взаимоотношений между искусством слова и искусством экрана. Но выводы эти едва ли могут коснуться дальнейшей судьбы нападающей стороны. Вторжение кинематографа в литературу свидетельствует о высокой степени роста молодого кино-искусства. Вопрос же об утверждении кинематографических приемов в литературном творчестве, в более специальном виде, составляет предмет чисто литературной стать.

Экран. 1923. № 1. С. 5–7.

Ф. Лопатинський

ХРОНІКА ЧИ СЮЖЕТНИЙ ФІЛЬМ?

Тема пекуча й гостра. Найбільше нещастя ц якраз ота «пекучість» та «гострість», що з нею підносять питання палкі прихильники однієї і другої течії.

Аргументи перших:

1) Аксіома: радянська кінематографія мусить розвиватися тільки по лінії хроніки і виключно в цьому напрямкові. Доказ: Ейзенштейновий «Страйк» (!)

2) Так само, як без газети сьогодні не може обійтись ні один свідомий громадянин Союзу, так само й без хроніки не може існувати наше кіно.

3) Хронікою й через хроніку ми мусимо впливати на зміну нашого побуту, виполюючи шкідливе, підтримуючи корисне.

4) Вона, — швидке, невгамовне, дивовижне й правдиве (о!) відображення життя нашого й чужих країн, повинна розвивати почуття єдності інтересів пролетаріяту усього світу.

(із лекції Третьякова в Одесі).

Другі:

1) Аксіома: хроніка, — це щось підсобне, чому ми, на зразок закордону, можемо відвести місце тільки в антрактах, радянське-ж кіно повинно розвиватися, головним чином, по лінії сюжетного фільму. Доказ: Ейзенштейновий «Страйк» (еге-ж!).

2) Буденщина надокучила глядачеві, і він вимагає, за свої гроші відпочинку й розваги після цілоденної праці та восьми років боротьби, а як що ми користуватимемося виключно хронікою, то не можна буде дати цікавий фільм, що захопить глядача;

(далі ще декілька дрібніших доказів),

і врешті:

3) На «ваші» хроніки ніякій дідько дивитись не хоче. Публіки й силоміць до театру не затягнути.

Відкинемо перші пункти обох аргументацій. Про них не варто й говорити. Це чистої води й поганої якости «рецептики». Тоді залишаються аргумент, що на них тільки запаморочені формалістичними суперечками голови можуть не вважати.

Бо її справді: хіба правильно класово поставлена й майстерно виконана хроніка не зможе виконувати функцій, що будуть такі ж важливі, як і функції газет? Хіба можна відкидати, або хоча-б занедбувати таку зброю у боротьбі, що в кіно тепер точиться поміж комуністичними, революційними кіно-робітниками та «радянським міщанином»?

Хроніка нам потрібна, потрібна й потрібна. Одначе тільки короткозора людина може вірити, ніби виключно нею ми зможемо побут перемінити, агітуючи за нове регулярно й систематично. Щоби змінити побут, треба спочатку громадську псіхику перебудувати, бо без цього ми ж бачимо до чого зводяться майже всі спроби вкраплювання нових побутових рисок. (Ванька! — Що? — Будь готов. — Всегда готов. — На полтиник принеси ½ бутилки руської горької.) А що до перебудування, переустановки псіхики, то тут така безліч роботи, що її вистачить і на сюжетний фільм, і на хроніку і на те, чого ще не придумали наші специ від кіно.

Що буденщина надокучила, про це сперечитися не будемо. Але ж уся штука якраз у тому, щоби нашу «буденщину» так скласти, розробити і подати, щоб і вона стала для глядача цікавою. Бо й «не-буденщина» дуже швидко може переїстися. Хіба буденщина для мешканця міста — партизанська боротьба наших червоних загонів з усякими «білими»? Проте значмо, як до смерти усім вже обридли вічні «бандитські» фільми з обов‘язковими гайдамаками та білими, «розкладом буржуазії» (при чому «розклад» цей подасться режисерами з таким смакуванням, що публіка сидить і думає: от би нам хоч один вечір отак «порозкладатися»).

Отож, і «не-буденщина» теж вимагає; умілого поводження з собою.

А будні (взагалі не відомо, чому хроніка — будні)? Невже увесь наш глядач настільки космополіт, бувалець, «шлягер», що для нього щоденне життя француза, індуса, лапландця, китайця — будні? їхня боротьба, їхня праця для нас — будні? «Будні» такі можна теж цікаво показати. 1 не тільки в антракті!

Глядача слід би вже почати сприймати таким, яким він є, з усіма його гарними й поганими прикметами. Отже, дайте картину, що на неї публіка валом повалила-б, і не тільки через рекламу. Годі ідеології в «сухомятку» — потрібна цікава, ідеологічно витримана річ, а тоді й публіка буде, й каса буде повна. Але ж це буде не «Аеліта», не «Проміні смерти», навіть не «Стачка»; але-ж і не «кіно-око», і не «Маховик». Дайте фільм, і глядачеві байдуже буде: хроніка це, чи сюжетна річ. Взагалі, що за абсурдне протиставлення двох частин одного цілого: «сюжетний фільм чи хроніка».

Кіно. 1925. № 1. Листопад. С. 10.

Н. Лядів

КІНЕМАТОГРАФ — ВИДОВИСЬКО МАСОК

Театробоязкість і театрофобство — модна пошесть серед запальних прихильників кіно-мистецтва.

Кіно само собі. Театр сам собі.

Екран і сцена незрівняні й безмірно чужі одне одному.

Скажіть-но хоч слово про те, що поміж ними є деяка рівнобіжність, зв'язок, або — це ще ризикованіша річ, — спадкоємна залежність. Суперечок і клопоту не позбудетесь.

Тим часом по суті це так. Кіно й театр зв'язані нерозривним родством.

Від цього годі втікти.

Винуватцем цього зв'язку є третя особа — глядач, що для нього й кіно й театр — джерела естетичних емоцій, які він одержує через масове колективне сприймання (в обох випадках — зоровий рефлекс). Видовисько — ось чим вони обидва.

Оскільки-б різні не були закони сцени й закони кадру — різниця поміж ними безперечна й велика — існує над тими чи іншими категорія спільних законів.

Думка, що кіно є перелицьований театр, — не нова.

Нехай сноби класичного театрального аристократизму глузливо кривлять губи і називають кіно «театром для бідних». Це річ не страшна. Не страшна тому, що театр за часів розквіту правдивої театральности, цеб-то театр-видовисько був саме театром бідноти, театром соціальної більшості — майданів, вулиць, а не королівсько-аристократичних салонів, яким його зробила прилизана, облеслива Расінова поезія.

Гай-гай! Ті часи давно попливли за водою.

Театр в його теперішнім вигляді є продукт класової буржуазної культури. Облітературений і стягнутий шнурівкою цнотливої поміркованості, часом аж занадто розумний, часом — рідина з порнографії для мозку — він стоїть по-за смаком і потребами мас.

Немає часу й місця, щоб докладно зупинитись на принципах театрально-видовищної культури буржуазного суспільства. Подам лишень деякі факти. Перший і основний з поміж їх: перевага описовости над видовищністю, слова над жестом, літератури на і… над театром.

За другий безперечний факт я вважаю тенденцію «вшляхетнити» видовисько, цеб-то прагнення буржуазного сценічного мистецтва стати мистецтвом для небагатьох «обранців».

….Проте —

Треба мати багато мужности й енергії, щоб протиснутись, особливо в свято, до каси якогось з численних кіно-театрів.

Кіно робиться найпопулярнішим й найлюбішим видовиськом для тих, кого сноби глузливо називають «мужвою».

Так, кіно — це «театр для бідних». І велетенська його заслуга та, що воно вернуло мистецтвові видовиська всенародній діапазон, страчений театром за років своєї служби в «панів».

* * *

Кілька слів про деякі характерні риси народнього мистецтва, що ним є й кіно.

«Пізнавання» (не змішувати з т. з. «неправдивим пізнаванням», що стосується до способів складання сюжету) — його звичайний, майже необхідний спосіб.

«Фільм одного актора», що поширився либонь з того дня, коли вперше застрекотав проекцій ний апарат, показує майже всі шляхи й межі кінематографічного видовиська.

«Макс Ліндер бідує», «Макс Ліндер жениться», «Макс спочиває» й ще, й ще.

Ціла серія коротеньких комічних фільмів, не об'єднаних сюжетом і, загалом, збудованих на повторенні все одних трюків.

Другу, подібну до згаданої, серію, пізнішу походженням і вищу що до художньої якості об'єднує Ім'я Чарлі Чапліна.

Такими самими героями комедійних циклів є й менш відомі радянському глядачеві кінокласики: Гарольд Ллойд, Фатті, Бен Терпін та инші.

До типу «фільмів одного актора» близькі авантурні трюкові фільми. Правда, їм властива складніша сюжетна композиція, бо центральні «стержневі» персонажі цих картин перебувають усе в тривких взаєминах з персонажами «других планів», і ці останні вже не тільки утворюють тло для гри головного героя, а й сами з себе є герої, що притягають до себе увагу глядачів. Скажемо, в типовім авантурнім кіно-романі «Людина без наймення», крім Гарі Лідтке, композиційними осередками Є й яскраві фігури детектива Бобі Дуда, товстого банкіра, що розшукує свої мільйони, та його доньки — нареченої Гарі.

Тепер спробуємо зв'язати приклади, що стосуються до фільмів «одного актора» зі способами «пізнавання».

Перш за все, — це не є спосіб, властивий лишень мистецтвові видовиська.

В народнім епосі — візьмемо казку, яко найдавніший взірець доволі розвинутої сюжетної форми — ми подибуємо таку цікаву тенденцію: народня фантазія взагалі має нахил до повторення все тих самих мотивів, бо вона радо показує в новому розрізі, невідповідному до традиційного сприймання, добре знані з попередніх мистецьких творів речі, вона концентрується навколо небагатьох, раз на завжди укоханих нею, персонажів.

В сотнях різних сюжетних комбинацій виступає улюблений герой казкового епосу Іван-дурень (варіант того самого образу — Іван-царевич). З поміж жіночих образів покличемось на «Золушку» (Сандрильона, нелюба падчериця в численних казках про лиху мачуху та її дочок).

У сталих героїв є своє стале місце, раз не завжди суджена доля в кожній сюжетній схемі. Дурень виявляє себе розумнішим і щастливішим зо всіх. Золушка робиться принцесою. Основний момент тут той, що цікавість слухача казки форсується но очікуванням розв'язки, а хитро переплутаними перепонами, через які дія не може розвиватися просто, добре знаним шляхом.

Отже, давній оповідач мав завдання не виводити нових героїв, нові вдачі й взаємини, а підшукувати,винаходити для відомих авдиторії дієвих осіб нові становища, цілком відповідні до вдачі кожної своєї особи й до традиційної зав'язки та розв'язки сюжету.

Так і в народньому італійському театрі заховувалась стала одноманітність масок, поновлявся лишень текст, розмаїтилися lazzi (ексцентричні вибрики, скоки то-що, — деяка подоба того, що в кінематографі зветься трюком).

В літературі, що змінила словесність, — в цьому продукті письменности й інтелігентности, а рівно і в олітературеному театрі нащадкові т. зв. «commedia érudita», що протилежна імпровізаційному театру («commedia dell'arte»), замісць героїв — масок з'явилися герої — типи; lazzi стали вчинками, виправданими вдачею кожного окремого героя.

Бульварна література добре зважала на потребу масового демократичного читача «пізнавати» героя, бо потреба ця ю головним чинником його споживчої естетики. Бульварна література виявила вельми показове тяжіння до серійности, до цикла оповідань про одного героя. Вулиці доволі було лишень побачити Пінкертона й розбійника Чуркина, щоб вони обидва зафіксувались в уяві читачів і поробились тривкими масками — найпопулярнішими літературними героями юрби.

* * *

Та цього Чуркина й анонімну детективну літературу власне треба залічити до низчого, вульгаризованого роду мистецтва.

Тоді, коли на кінематограф дивились лишень як на вульгаризований театр, здавалось цілком доречним і натуральним те, що кінематограф зубами в'їдався, перш за все, в рокам-больну, низького гатунку літературу. Це саме відбувалося за часів перманентної кризи театрального мистецтва. На кін тяглі важкі інсценовки з романів Достоєвського й Толстого. Екранові, цьому «театрові для бідноти» — ніби й до лиця було використовувати «Петербузькі кішла», «Таємниці Мадридського двору» й инше літературне сміття.

Тавро бульварщини — деяка недбалість і неохайність сюжету — до нині ще є по закордонних, європейських та американських кіно, навіть і в кращих фільмах, поставлених високоталановитими режисерами за сценаріями кращих кіно-письменників.

Разом з цим треба визнати, що бульварний роман і допоміг кінематографові викристалізувати форми справжнього кінематографічного сюжету й вишукати закона власного стилю. Кінематограф виявив себе дужчим за позичені ним літературні взірці. Він переміг їх. І може бути й добре, що він не пішов учитися до «великої» літератури.

Рокамболі й Пінкертони — пізній відгук Іванів-царевичів, народилися в глибинах народньої фантазії. Бульварні серії пригод — композиційна подоба давніх казкових циклів.

Маса любить зустрічати все одних героїв протягом багатьох і багатьох епізодів.

Ось чому так прищепилися в кіно герої-маски. От чому найбільшою популярністю користуються ті актори, що їх глядач пізнає в кожному новому фільмі, від яких він очикує тих, а не инших вчинків, які раз на завжди вразили глядача неповторністю своєї вроди й своїх lazzi.

Уже згадувано про Чарлі Чапліна, найгеніяльнішого блазня західної сучасності.

Одначе, не треба бути доконче коміком, щоб посідати характерну маску.

Небіжчик Луї Делюк, теоретик кіно-мистецтва, залічує цю здібність до акторського хисту, незалежно від характеру цього хисту. «Вміти зробити з лиця маску — це най вірніший спосіб взяти від хисту всю силу його виразності!».

Проте, він захоплюються й маскою Чапліна, й трагічною маскою геніяльного японського актора Сеесю Хайакава.

* * *

Кінематографічна маска відрізняються від класичних масок «commedia deli'arte», перш за все, більшою натуральністю, природністю, людністю. Звідциля й менша обмежність її канонами.

Матеріал кіно і матеріял театру гостро різниться. Розфарбована маска Арлекіна, багатобарвний стрій Панталоне, коли-б їх втілити на сірий екран, перетворилися-б в ніщо.

Об'єктив кіно-апарату, ставиться з абсолютною нетерпимістю до будь якої спроби змінити характер обличчя гримом. Хто бачив фотографії акторів у гримі, той фото-кліше, при репродукції брудних смуг і плям на обличчі, зраджую й робить обличчя бридким, що від нього верне.

До речі, може саме через вередливі особливості плівки, кіноактор, позбавлений змоги зміняти СВОЄ обличчя, мусив відмовитися виступати в різнохарактерних ролях. Йому довелось шукати характерне в свойому обличчі, підкреслюючи природній характер обличчя, що и складаю головне для маски кіно-актора.

Тут технічні особливості кінозйомки, виявилось, склали угоду зі споживчою естетикою широких мас. що віддають перевагу кіно супроти всіх инших виглядів мистецтва.

* * *

Отже, маска є своєрідна посвідка, що свідчить про демократичну ширину, про всенародність кінематографічного видовиська.

З другого боку — маска є основний принцип, що до утворення т. зв. німого рухомого образа, принцип; обумовлений технічними й естетичними даними кіно-мистецтва.

Не зовсім правдива дуже поширена гадка, що піонерами в цій галузі були американці.

Першу комічну маску успішно культивувала французька фірма Пате. Хто не пам'ятаю блискучого попередника Чарлі Чапліна, що оц-нещодавно так трагічно загинув?

Я говорю про Макса Ліндера.

Нині ще просто тяжко зафіксувати те характерне, що його мала маска Ліндера. Як можна було панувати над мільйонами глядачів, мавши таку невидатну, середню вроду паризького панича, не індивідуалізовану ані гострою Чаплінською іронією, ані рисами природнього гумору? Я-б назвав цього, все-ж дуже талановитого, артиста носієм «пасивної маски». Власне, що до структури всіх ліндеровських п'єс, то активними збуджувателями сміху в їх ю комічні ситуації — не відмінні «33 лиха», що безугавно валяться на голову безжурного нетяги. Макс ніколи не бореться. Він тільки втікаю. До речі, це йому належить честь винаходу нині канонізованого переслідування в кіно. Сам з себе «середній», буденний до нудоти, він зумів розгорнути перед глядачем усі чари кінематографічної динаміки. За часів перших Ліндерових комедій це було, може, потрібніше, ніж виявлення індивідуальності самого актора.

Останню зробили американці.

Я цілком свідомо обхожу Чапліна, бо ті кілька фраз, які дозволяють уділити йому розміри даної статті, ані чого не скажуть. Прийшов час писати трактати, не те, що про композиції Чаплінових фільм, про секрет Чаплінового гумору, а навіть про Чаплінові вуса й паличку, остільки монументальна й класична кожна деталь цієї неповторно-геніяльної маски.

Перо драматурга смертельно вразило європейський театр. Европейський кінематограф — приборканий цим інтелігентським «знаряддям» не може спекатися театральности. Недарма в європейського глядача американські фільми користуються більшим успіхом, ніж свої «рідні».

В Европі — особливо в Німеччині є талановиті експериментатори й майже жодного постановщика.

Гірше всього, звичайно, акторам.

Гарі Лідке найшов у себе пишну маску в «Людині без наймення». Яким-би колосальним успіхом він користувався, коли-б грав завжди себе самого, гарного хлопця, сангвініка и оптиміста, дужого й життєрадісного.

Та він мав нещастя народитися в Німеччині, ще и до всього одержати від природи вроду jeune premier a. Адже європейське кіно не зважаю на індивідуальний характер маски. І от бідного Гарі то вдягають в камзол XVII століття, то затягають у Наполеонівський мундир, примушують трагічно повертати очима й закусувати губи за всіма приписами умовного сценічного переживання.

Щасливіші зовнішні дані дала доля Емілеві Яннінгсові — другому популярному німецькому акторові. Обходючи театральні тенденції німецького кіно, в кожній ролі й у кожному фільмі, при першім кращім антуражі (історичний колорит «Олів'єрського звіря», сучасний буржуазний побут «Ню», кримінальний світ «Трагедії кохання», він уміє бути завжди Емілем Яннінгсом.

Американські актори перебувають в незмірно кращих умовах, ніж європейські.

Перш за все, для більшости акторів і режисерів американського кіно мова є рідною кіно мовою, не перекручуваною лекціями театральних гувернанток. Від Дугласа Фербенкса[441] до останнього статиста, американські актори виросли перед об'єктивом знимочної камери. Їх ноги не звикли до театрального кону. Їх мозок не хворіє на багатовікову культуру «commedia erudita».

Візьмемо цей характерним приклад з практики американського кіно.

Кіно драматург тут є одна з необхідних частий чітко раціоналізованого виробництва.

У нас (нема чого й до Европи їздити!) постановка починаються з розподілу ролів. Сценарист накреслив характер персонажів, утворив необхідні контрасти, показав взаємини, й… справу закінчено. Режисер ніби вчадів, біга поміж акторами труни, її підганяє їх до мірки сценарних персонажів.

Прикрий пережиток театральних лаштунків: драматург від літератури, художник від мольберту, режисер і актори від театру.

В Америці закінчений сценарій є половиною постановки. Сценарист опрацьовує ту чи иншу тему перш за все відповідно до виробничих умов, бо він з ними органічно злитий. Ті персонажі, що він виводить в сценарії, існують не тільки в плані художньої реальности. Їх добір, лінія поведінки, типаж — все це передрішується складом даної трупи.

Особливу увагу сценарист звергає на головного героя, чи героїню картини. Адже ця роль робиться для «зірки», законтрактованої підприємством. Ніби придворний кравець сценарист мусить гаразд знати мірку того персонажу, що його він одягає. Вії сценариста залежить зробити маску актора чи більше, чи менше виразною.

Нині, скажемо — Чаплін. користуються лише сюжетними схемами сторонніх авторів і запрошують цих останніх тільки для консультаційного співробітництва, а остаточне оформлення ролі роблять самі.

Такий загальний вигляд таємничої лабораторії, звідки виходять на світ екрану характерні незабутні маски американського кіно.

* * *

Масу, широкий демократичніш шар глядачі, тягне до єдиних канонізованих образів кіно.

Кращі кіно-артисти її є такими канонізованими героями, подібно до Іванів-царевичів казкового епосу, або до чотирьох масок італійської комедії.

Яких-же героїв має нахил канонізувати та багатомільйонова маса глядачів, що на неї гарячково працюють фільмові підприємства, що для неї встановляють у всіх кінцях земної кулі нові її нові екрани?

---

441. *Фербенкс-старший Дуглас Елтон Томас Ульман (Fairbanks, Sr. Douglas Elton Thomas Ullman)* (1883–1939) — американський актор, одна з найбільших зірок епохи німого кіно. Засновник і перший президент Американської академії кіномистецтва. — *Прим. упор.*

Перш за все треба зазначити, що переважна більшість популярних масок належить акторам, які грають «позитивних героїв». «Злочинець» — це вже, звичайно, друга маска, що контрастує з головним персонажем.

Чи не єдине виключення — Еріх Строгейм[442]. Я знаю тільки один фільм. де він бере участь. В ній він виступає одночасно її постановщиком, і актором. Зветься картина «Нащадок шляхетного роду». Еріх Строгейм грає російського князя, що емігрував з Росії за років революції. Треба мати, крім хисту, багато мужности, шоб показати на свойому обличчі глядачеві таку мерзотну маску виродження й порочности. Маска Строгейма — характерне обличчя привілейованого злочинця з вищих клас суспільства, безпринципною хижака її підлотника.

Коли кіно-актор хоче стати близьким і симпатичним широкій публиці, він мусить найдетальніше ознайомитися зо всіма зигзагами соціальної психології мас.

А от слова самого Чаплі на, що в значній мірі викривають секрет популярности геніальнішого ексцентрика серед різноманітніших категорій глядачів.

«Одна з поміж істин, що про неї швидче инших довідуєшся в кіно-театрі. це та, що глядачі взагалі бувають задоволені, коли багатим людям припадає гірша доля. Це так через те, що дев'ять десятих людей бідні».

Розподіл людей на багатих і бідних — річ дуже характерна для ідеології Чапліна. Він — цей великий народній блазень, остільки-ж дрібнобуржуазний, як і демократичний. Чаплін обіймає орбітою своєї художньо-впливової, артистичної індивідуальності її робітника, її Клерка, її дрібного крамаря. У взаєминах до класи революційних робітників він те саме, що в нас зараз називається «попутником».

Та далі про «бідність».

Загальновідомий мотив народніх казок — перетворення Золушки на принцесу — дав кінематографові привабливий образ бідної ситцевої дівчини, що прогорює собі стежку до щастя і, звичайно, знаходить це щастя на кінці картини під полегшені зідхання глядачів у залі.

Маску Золушки посідає Мері Пікфорд[443] (найпопулярніша «зірка» американського кіно. У своїх ролях вона головним чином інтерпретує таких золушок. Вона завше грає маленьких бідних дівчат, капосних та веселих по натурі, спочатку нещасних, які потім досягають своє мети — тихого буржуазного щастя. Це теж характерна маска, як для дрібної буржуазії, так і для амплуа самої Мері Пікфорд. Вона остільки удосконалилась на такій грі, на виявленні таких персонажів, маленького росту і маленького віку, що інші її спроби дать маску якої-небудь дорослої леді або пані вже не вдаються. Ця маска Золушки остільки стала популярною серед американського глядача, що він починає протестувать, коли бачить Мері Пікфорд у нинішній ролі.

Варіант того самого образу дає Лілія» Гіш — менше живорадісна, дуже тендітна й надірвана, безталанна Золушка.

* * *

Соціально-психологічну природу видовиська масок, здається, загалом накреслено.

Та самим цим моментом не вичерпуються ознаки того, що я мислю, коли говорю про «народність» кіно, яке її робить кінематограф видовиськом величезного соціального діапазону.

---

442. *Штрогейм Еріх фон (Stroheim Erich Oswald)* (1885–1957) — американський кінорежисер, актор, сценарист. — *Прим. упор.*

443. *Пікфорд Мері (Pickford Mary, уроджена Сміт Гледіс Луїза)* (1892–1979) — американська актриса канадського походження, співзасновниця кінокомпанії «United Artists». Легенда німого кіно. Володарка премії «Оскар» (1930). Прославилася в амплуа дівчаток-бешкетникць і бідних сиріток і лише в останні кілька років кар'єри перейшла на «дорослі» ролі. Знялася приблизно в 250 ф. — *Прим. упор.*

Зупинятися на низці инших мотивів і способів, що свідчать, наприклад, про спадкоємний зв'язок поміж поетикою кіно й взірцями народньої творчости — значить почати новий розділ і так же довгої статті. Тому на цей раз — годі.

Кіно. 1926. № 2/3. Січень. С. 8–10.

М. Борисів-Владимирів

МИСТЕЦТВО КАДРУ

«Фільм маю бути вироблений
з непозиченою матеріалу,
суто зорового».
Б. Балаш. «Культура Кіно».

Кілька слів.

Тисячі сценаріїв, що плавом пливуть до редакторатів кіно-підприємств, свідчать про ту конечну необхідність, яка назріла в часи після героїчної епохи громадянської війни. Маса пориваються до кіно, через нього хоче висловити свої думки. Тисячі незугарних, по-дитячому зроблених сценарних рядків свідчать про те, що час практикам кіно поділитися своїм досвідом, своего методою роботи з тими, кого кіно невпинно вабить до себе. Я, одначе, не претендую на теоретичний підручник «як писати сценарій». Нотатки й думки про кіно я вирішив по змозі впорядкувати й систематизувати.

Кадр.

Кадр — це момент, окрема сцена епізоду, сфотографована апаратом з одного місця.

Кадр є одна часточка кістяка, що в процесі постановки обростаю м'ясом. Поділений на кадри сюжет це ще не все, він мертвий, і йому життя дає тільки —кров, себ-то живий динамічний монтаж, що утворюю ритм, утворюю кіно-твір.

Автор мусить пам'ятати, що сценарій ю твір суто зорового мислення. Сценарій-дійство, він — мистецтво жесту іі ніколи слова. І тільки той автор, що бачить жест, що уявляю собі кожну мізансцену, кожну найдрібнішу рису рухів його героя, може й мусить бути сценаристом.

Кадр не рядок літературного твору, кадр — чинний момент гри-жесту, виявлений графічним способом.

Білий екран, що на нім демонструються фільм, являю з себе площину. Демонстрований на ньому момент позбавлено трьох вимірів; він живе лише в двох, та зате живе в чарівній грі тонів blanc et noire.

Виходючи з ілюстративності кадра, автор мусить взяти до уваги комплекс зорового сприймання і, працюючи над кадром, кожен його момент уявляти собі, яко статичну мізансцену, та тільки потім надавати йому життя через жест, дійство.

Гра світла натаю кадрові того стилю, того художнього льоту, що через нього можна відрізнити майстерство одного режисера від иншого.

Кадр мусить бути чинний, пересякнутий грою жесту, грою емоцій, обличчя, грою світла й виявлений у відповідному плані.

Плани.

Природньо, будуючи кадр, автор розташовує персонажів, які провадять дію в певнім місці, так, як це мусить випливати з епізоду, себ-то давати їх загальним планом, другим, першим, або фіксувати увагу глядача на деталі. Виходючи із зорового сприймання, автор інтуїтивно почуваю, де йому потрібне ціле, частина цілого чи деталь (зблизька). Ось уривок зі сценарія, розбитий на плани:

ЗБЛ. Круглий, зі середини освітлений лихтар на весь екран. На лихтарі чорні літери: «Французький бульвар № 29». Лихтар трохи похитуються од вітру.

2 ПЛ. Лихтар висить біля пролому в стіні й похитуються.

3 ПЛ. Вулиця майже безлюдна. Де-не-де переїзжають візники. До лихтаря у стіні підійшли Макарів та Катя.

«Укразія» (Розділ 5, курільна Ван-Рооза).

Персонально ми, сценаристи, ніколи не вживаємо технічних формул на початку кадру, надаючи цілковите право режисерові вживати того чи иншого виду діафрагмування кадру (створки, заставка, позначення планів то-що) та лишаючи собі право вживати наплину (НПЛ).

Наплин — це подвоєна зйомка, процес поступової зміни однієї сцени другою, коли друга сцена наплина на першу. Та через наш виключний підход до наплину, не тільки як до засобу зв'язку кадрів один з одним, а й як до і реологічного способу, ми дозволяємо собі докладніше розглянути його в окремім розділі.

Далі, яко взірці кадрів, я подаю пишні кадри з картини «Нібелунги», поставленої режисером Фріцом Лангом[444]. (Перший план і другий план).

Епізод і монтаж планів.

Автор замислив епізод, пересякнутий дійством, що відбуваються на однім місці. Динамічність, чинність, пересякнутість сюжетом не врятують епізоду від розтягнутості. Він буде довгий і через брак «крови» (монтажа), в данім випадкові «монтажа планів», він може стомити глядача.

Туман на світанку. Пролазячи крізь густу ліщину, біжать два чоловіки, — рятуються від нагоні. Підбігають до гарно замаскованого літака. Швидко розкидають гілля. Облич не видко. Постаті майже силуетні. Один сідаю в літак, другий заводить мотор і теж сідає, туди. Літак пробіг кілька кроків по землі й знявся в повітря. Ледве апарат відокремився від землі, на місце зльоту примчали на конях партизани. Вони надзвичайно обурені. Деякі зірвали з плечей рушниці іі стріляють в літака, що все меншаю й зникаю в туманнім небі.

«Укразія». (Розділ 1, «Втеча мистера Дройда)

Проте, коли цей самий епізод розбити на низку планів, то він не буде стомлювати глядача, втратить одноманітність і збуджуватиме увагу глядача через зміну зорових відчувань, через зміну перескоків від цілого до частини, від частини до цілого.

444. *Ланг Фріц (повне ім'я — Lang Friedrich Christian Anton)* (1890–1976) — німецький кінорежисер, з 1934 року жив і працював у США. Один з найвидатніших представників німецького експресіонізму. — *Прим. упор.*

НПЛ. Небо. Туман на світанку. Ліщина…

Два силуети біжать на об'єктив.

Через густу ліщину пролазять два силуети.

До літака, закиданого гілками, підбігають два силуети, розкидають гілля.

Голови силуетів прислухаються. Завмерли.

Шосе. Десяток кінських ніг мчить по шосе.

Силуети пораються коло літака. Один сів, другий заводить мотор. Сідаю до літака.

Шосе. Десяток кінських ніг мчить по шосе.

Літак рушаю по землі, знявся в повітря.

Небо. Туман на світанку. Літак у небі.

НПЛ. Десять кінських морд, десять завзятих партизанських облич мчать на об'єктив.

Літак у повітрі.

Шосе. Десять партизан зривають з плечей рушниці. Постріл. Дим на цілий кадр.

(Кіносценарне оформлення епізоду з «Укразії»).

Кількість метрів лишилась та сама, проте яка різниця! Перша редакція епізоду дала-б глядачеві театральне сприймання сцени, друга даю кінематографічне. З цього прикладу видно, що до творчости оформлення кадру треба підходити дуже обережно, що треба прагнути будувати кадр так, щоб, не зважаючи на пересякнутість дійства, режисер не зміг-би його розбити ще. Автор мусить пам'ятати, що режисер з майже співавтор і, головне, майстер, який втілюй думку в конкретний образ. Тому він довгий кадр завжди в процесі зйомки може розбити на низку окремих моментів, і буваю (коли режисер не конгеніяльнпй з автором), що він цією розробкою може порушити загальну композицію сценарія, порушити його ритм.

Звичайно, ідеалом кіно-виробництва мусить бути той момент, коли автор стане режисером.

Кадр є рядок, що творить стиль сценарія, проте п він у своїй будові цілковито залежить від загального типу, стиля сценарія. Тому, звичайно, й кадри сценарія «романтичного» відрізняються від кадрів «хроніки», «комедії», «побутового«, «наукового» то-що.

Типи кадрів за стилями.

Ніч. Вулиця. Порожньо. Світлані плями з вікон і від лихтарів. Через світляну пляму два офіцери з револьверами в руках ведуть робітника зі зв'язаним руками.

Вікно в ресторані. За вікном особа в циліндрі цілую в жінки руку. В жінки на пальці чорна обручка. Силует робітника, що притулився до шкла Робітник відхиляються й ніби п'яний іде повз двох офіцерів, що ведуть робітника.

Лихтар хитаються од вітру. Крізь гратки лихтаря надаю світло.

Світляна пляма хитаються і вихоплюю на тротуарі праворуч тумбу, на ній жіноча нога, оголена по коліно. Рука поправляю панчоху. Світляна пляма хитаються ліворуч і освітлюю обличчя офіцера, що поправляю монокль. Обличчя офіцерове тупе, п'яне. На губах пожадлива посмішка.

Під лихтарем офіцер і повія під руку. Дивляться й сміються. Лихтар хитаються. І через мить освітлюю тільки обличчя робітника, що дихаю ненавистю.

(«Білі місяці» — тип сценарія «романтичного»).

Група молодих і літніх селян поважно розмовляють. Біля їх кілька бабусь з кошиками, а в кошиках бублики, маковики й инші сільські ласощі. На боці стоїть Хома й похитую головою.

Хомине обличчя. Дуже суворе обличчя. Темні пронизливі очі. Приглажую борідку й прикусую кінець її великими міцними зубами. Посміхаються.

Дзвіниця. Дзвонять Дзвони.

Ясне небо,

(«Чудодії» — побутовий сценарій).

Зелений стіл у військово-польовому суді. Генерал Гаврилів посередині. На боках полковник і прапорщик з університетським значком на френчі.

Панорама. Арештовані з процесу «17». Іда, Дора Любарська, Борис Туровський, Гойфман, Співак, Дуніковський, Петренко, Поля Барг, Пельцман.

Прапорщик встає й читає вирок.

НПС. За указом верховного правителя. Оголошуємо цю постанову військово-польового суду надзвичайної слідчої комісії при ставці верховного головнокомандуючого………..

........Ухвалюємо:

Іду Краснощокіну, Якова Гойфмана, Дору Любарську, Лева Співака, Бориса Туровського, Дуніковського, Василя Петренка, Михайла Пельцмана й Полю Барг скарати на горло.

Прапорщик читаю вирок.

НПЛ. Спокійні обличчя засуджених.

З ледве помітною посмішкою обличчя членів військово-польового суду.

(«Крізь лаву» — історична хроніка).

Всі ці останні кадри побудовано на підставі історичних документів і фактів. Матеріал одержано віл самовидців і з архивів істпарту.

Тому, що в нашім кіно немає коміка-актора, писати комічний сценарій надзвичайно тяжко. Цілковите незнання того, як той чи инший актор поводитиметься з річчю, який його стиль, яка його гра то-що, примушую сценаристів будувати сценарій на життєвих недоречностях, вдаватися до гротеску, подавати швидкий темп розвитку сюжету, і в самий сюжет вкладати тільки сатиричний зміст, або легковажний анекдот. Та все таки писати комедійний сценарій треба, їх пишуть й псують підчас зйомок. Ось, наприклад, кадри з сценарія «Радянське повітря». Коротенький сюжет: радянський футбольний м'яч перелетів румунський кордон. Наробив там великого переляку. Нарешті м'яч піймали, арештували, але м'яч знову «втік». Видано наказ здати усі м’ячі в сигуранцу. Нарешті м'яч знову впіймали іі принесли на надзвичайно відповідальне засідання.

Нарада в ратуші. Довкола столу надзвичайно відповідальні значні особи. Посередині генерал Болванеску. Генерал Музикеску доповідаю.

НПС. Що діяти з цим клятим агітатором?

Нарада. Встаю дуже поважний дідусь, голова міста.

НПС. Я вважаю перш за все потрібним випустити з його повітря.

Жах і переполох серед усіх присутніх. Встаю найстарший, що труситься від старости, цивільний генерал. Леве говорить.

НПС. Випустить? А ви подумали, що в нім радянське повітря?!

Дідусь, що трясеться, зомліваю. Метушня.

Ролі речі в кіно.

…«Серед оточення, що може говорити, німі речі багато мертвіші й незначніші, ніж людина. За ними визнають життєву ролю другорядну й третьорядну, й то лишень в моменти заглибленої вразливості в людей, що на речі оці дивляться. В театрі вартість людини инша, ніж вартість німої речи. Вони тут живуть у різних вимірах. В кінематографії ця різниця вартостів зникаю. Тут речі не так занедбані й принижені. Тут все мовчить, а тому німі речі майже дорівнюються

людини, й тому виграють на життєвости. А що вони говорять не менше за людей, то й вимовляють саме стільки-ж В цьому й полягаю таємниця цієї особливої кіно-атмосфери, що перебуваю по за літературними можливостями».

(Б. Балаш. «Культура Кіно»).

У німому оточенні німі речі часто більше говорять, ніж тисячі слів. Павільйон, так чи инакше освітлений, може гарно грати, і дуже часто буваю, що краса й значність тла надають кадрові тієї чарівності, особливої графічности, яку так любить сучасний глядач. Речі грають, вони необхідні, вони не тільки аксесуар, реквізит, але потрібні ii як етан зорового відпочинку. Уміло, до речі вставлений кадр природи, неба, степу, лісу, моря дуже часто бувають необхідні для розрядки психічного напруження.

В картині «Буря» Мозжухіна гри речей вжито, яко способу поглиблення, збільшення і наростання почуття. Мозжухін ужив німої, проте дуже чіткої й виразної сили речей, і я не знаю жодного глядача, що проглянувши цей фільм, хоч він й щасливо закінчуються, не знесилився-б цілком фізично. Наші сценаристи знають силу німих речей і вживають дуже часто для контрасту, щоб з одного боку підкреслити кадр, його силу, а з другого — дати глядачеві на мить зідхнути, відпочити, (цю ролю часто виконують написи), коли розвиваються напружене дійство. Такий кадр на мить заспокоюю нерви, не ослаблюю ні на мить уваги, але контрастом загострюю напруження, себ-то осягає тієї мети, яку ставив собі Мозжухін у фільму «Буря».

Рітміка кадру.

Звертаю особливу увагу на кадри, збудовані так, щоб тло павільйону утворювало кадру настрій, утворювало ритм і цілком гармонувало з ритмом дієвих осіб. Робота режисера Фріца Ланга над «Нібелунгами» довела й підтвердила висловлені Б. Балашем думки, що в кіно німі речі можуть говорити, діяти й утворювати вкупі з актором незабутню гармонію. Цей кадр з «Нібелунгів» вражав особливо чіткою думкою режисера: підкреслити величність моменту й утворити гідний цього настрій. Гри тіла, що лежать при спокійнім світлі двох канделябрів, і в кожнім канделябрі три свічки; біля кожного тіла повішено шоломи. Режисер дав кілька трьохкутників і їх гармонія створює потрібний настрій.

Режисер Фельнер в «Золотій клітці» створює кадр кари на горло. Пишне світло, мева світляні, світляна пляма на землі й тло, що гармонує, з трьома трійками: перша трійка ліворуч — три в циліндрах, друга — один засуджений і два кати, і третя з поодиноких фігур замикав ритмічно третю трійцю. Додати до цього трьохкутник зі світляних плям на землі, ліворуч вгорі, праворуч внизу й троє вікон в задній стіні в'язниці, то ii маємо сцену безперечно великого напруження, що гармонуй ритмічно з емоцією глядача.

Звичайно ритміку кадру створює переважно режисер, проте й автор сценарія інтуїтивно може бути пересякнутий, захоплений гармонією замисленого твору, і несвідомо дає кадри, повні внутрішнього ритму.

Графіка кадру.

«Графіка кадру» — яка чудесна тема для справжнього дослідника, колекціонера кадрів, і поет графіки в кіно з'явиться й мусить з'явитися. «Графіка ширша й демократичніше за малярство», пише в свойому досліді проф. А.А. Сидорів, та й усе кіно базуються на цій чарівній грі світотіні, грі тонів blanc et noire. Не зважаючи на те, що є й кольорова фотографія, і що

були спроби ручним способом фарбувати кадри, — малярство, ця солодка олеографія додатків до «Ниви», не прищепились, та, сподіваюся, і не прищепиться в кіно. Фарбування плівки у відповідний колір (віраж) надає досить чіткости й краси кадрові. За останні часи в кіно з'явилися свої художники світотіні й посіли своє певне місце, здобули собі визнання — це освітлювачі. Це вони грою юпітерових мев досягають дивовижних ефектів, наближаючи кадр (власне, звичайну фотографію) до художнього твору. Вигадка режисерова, його творчість, що перетворює образи в конкретні форми, сценарний натяк на гру жесту, це все має величезне значіння, проте режисер був би безпорадний без своїх помічників — оператора й освітлювача. Режисер творить кадр, освітлювач грою світла перетворює його в графіку, а оператор вирізує кадр з побічного оточення, знимаючи його. «Будинок таємниць» Мозжухіна має надто багато контрасних контр-ажурів, силуетних фото. «Кривавий герцог» Вегенера, — ввесь графіка. Фріц Ланг для «Нібелунгів» будує навіть краєвид, щоб одержати потрібне тло з велетенських столітніх дерев, щоб поміж їхні стовбури пустити проміння юпитерів, щоб одержати ті світляні мева, які йому потрібні для утворення гармонії.

Графіка нині займає в кіно своє місце, й прагнення наших режисерів дати майстерні кадри виправдається колись утворенням свого графічного стилю, як це ми бачимо в мистецтві графіки, а графіка посідає одно з перших місць графіки світової, і радянська кіно-графіка теж займе його.

Екран — один з найчутливіших факторів, що вміють організувати масу, вміють впливати на неї… Великі його чари й міць, і треба вчитися бачити, щоб зуміти в своїй творчости, в описові кадру, дати для режисерської творчості не лишень передумову, а й категоричне завдання.

Мистецтво кадру.

Мистецтво кадру йде тільки з інтуїції автора, що призвичаївся мислити тільки зоровими образами. Росподіл епізодів на кадри, уміння «монтажу планів» плюс знання технічних можливостей кіно створюють те, що зветься сценарієм.

Кіно-сценарії за нашого часу, коли до всього маємо підходити з погляду виробництва, мусять бути режисерськими, і автор має пам'ятати ще, що матеріал, вкладений у сценарій, може диктувати режисерові свою волю.

Хіба можна навчити мистецтву кадру? Кадр треба ночувати, бачити, а головне — спостерігати, ловити потрібний для навчання кадр з-поміж тисячі метрів картин світових режисерів.

Екран є блискучий учитель, найкращий керовник і непомильний вказівник, кого з вчителів режисури взяти за взірець, щоб іти за ним на шляху своєї творчости.

Отже кожному сценаристові, а особливо початкуючому сценаристові доводиться знати досить багато різноманітних моментів що до будови самого кадру, а ще більше що до будови сценарія в цілому.

Графіка кадру, — це справа режисера, архитекта, оператора та освітлювача, але монтаж кадру в багатьох моментах залежить од сценариста. Не кажучи вже про так званий «залізний сценарій», в звичайному сценарії монтаж із кадрів — лишається переважно той, що його дав сценарист. Тому мусить досконало осягнути сценарист ту послідовність,

З якою кадр за кадром мусить будуватись себ-то монтаж кадрів.

Кіно. 1926. № 4. Лютий. С. 8–10.

І. Бачеліс

ПИТАННЯ ПОЕТИКИ КІНО

Кіно сполучав засоби техніки із засобами мистецтва. Це — неодмінна та незаперечна альфа кінематографічної абетки. Але ті, що сказали «а», до нього часу не сказали «б», — і досі ще питання про межі техніки та мистецтва в кіно не вирішено.

А проте, кіно, що є метисом, гібридом двох таких різних громадських видів, для зберігання своєї раси у більш життєздатному вигляді, здавалось, мусило було-б визначити ті пропорції технічного та мистецького в собі, які змогли-б йому забезпечити життєздатність.

Але про це в кіно ніхто не думає« Звичаї кіно такі: плодися, розмножуйся, нишком залицайся до письменства, малярства, театру — аби тільки статистика народження картин збільшувалася та й збільшувалася.

Молодість кіно навряд чи потрібує штучного змолодження — але чому-ж вприскання насіньових витяжок з літератури, малярства, театру то-що в кіно і досі є манією, що до неї мовчки заохочують?

Щоб з’ясувати це питання, візьмемо таку заплутану, непевну для всіх і всього річ, як славетну фотогенію.

Ця таємниця обертання олива в золото кінематографії захопила навіть «найтверезіших» кіно-алхеміків. Фотогенія стала справжнім філософським камнем кіно: треба тільки знайти таємницю фотогенії, і все стане кінематографічним! Кіно-мислителі кажуть: чорні очі фотогенічні, бо блакитні невідозю як вийдуть, а чорні вийдуть напевне. Вони стверджують: контражур не фотогенічний, бо взагалі на пересічній плівці він завше дасть яєшню, але не знимок. Вони заявляють: чорний оксамит фотогенічний, не фотогенічні — червоні прапори, досить добрі — шкіряні куртки, лаковий чобіт — контрастні, Волга тече до Каспійського моря.

Це фотогенія? Невже-ж це фотогенія? Ці ремісничі міркування про матеріял та його властивості! — таємниця кінематографічного?

Звичайно, можливо й потрібно утворити професійну шкалу таких властивостей, утворити свою періодичну систему кінематографічних елементів. Але чи може знання матеріялу замінити принципи його оформлення та організації? Чїт можуть чор-р-ні очі замінити фотогенію?

Є ще інша низка міркувань про фотогенію. Класичний взірець: «фотогенія — це простота, ясність, ритмичність» (Пудовкін). Просто? Ясно? Таку-ж раду колись давав письменству Толстой. Пудовкін нагадує не про нього, але про Делюка, забувши, що саме Делюк без жалю глумився над такою «фотогенією кінематографістів».

Не важко помітити, що остання формула в найзагальнішій та розпливчастій, безтілесній формі говорить за принцип організації матеріялу. У самого Делюка одночасно і ироничний і повний патоса термін «фотогенія» плутає і змішує обидва розуміння — і ремісниче знання властивостей матеріялу, і принципи його оформлення (в тому числі такі, як смак, геній, хист…).

Але що-ж таке фотогенія?

Це не загальний принцип кіно, не універсальна формула Лапласа, в якій, підставивши яке завгодно «t», ми матимемо дане, що його шукаємо; не філософський камінь, не таємниця обертання олива в золото. Фотогенія, що має право існувати — це поетика кіно, що поділяється на науку про властивості та якості матеріялу та науку про його організацію. Не зважаючи на всю плутанину, яка приголомшує незвичних людей, думка йде й шукає по цих двох шляхах, що відокремлюють техніку та мистецтво.

Питання про фотогенію практично звелося до партизанського блукання в лісі невідомих матеріялів. У цьому відношенню ми переживаємо добу «первісного накопичення капіталу». Недосліджене та неоформлене ще у досвіді реалізується в розумі, як мит; фотогенія є мит про кіно-божество. Тому немає гри слів у заміні фотогенії поетикою кіно: це протиставлення науки — митології.

Мит утворюється у безпосередній, авторитарній залежності від матеріялу (тоб-то об'єкта, що до нього пристосовується майбутня техніка мистецтва), матеріялу, перше місце серед якого займає техніка, механіка та хемія кіно-процесу.

Характерно, що та невелика експериментальна робота, що у нас провадиться, зводиться до фізико-хемічних спроб. Пробують виражі, освітлювальні прилади, хемікалі, сушили — сотні засобів від техніки, жодного від мистецтва. На карбованець техніки, мистецтва ані на шаг!

Що фотогенія, це мит, який народився в добу, коли матеріал лише пізнається, свідчить і те, що він затулив собою основне питання кіно-мистецтва: питання про образ у кіно. Абетка каже, що «мистецтво є думання образами» — але що таке образ у кіно? Про це мовчать, про це ані слова.

Чим з'ясувати те, що наші фільми — або цілковита література, або цілковите малярство, театр, альбом фотографій, популярна брошура, все що завгодно, але тільки не кінематографія? У чому джерело кіночества, протиставлення «кіно-ока» фальшивому кіно-мистецтву, коли не в тому, що в нас жодного мистецтва, яке має за підвалину свого існування образ — нема?

Лише один «Страйк» від мистецтва, але і то «обмірковуючи» свою роботу, Ейзенштейн ані слова не каже за образ, і або хитрить та плутав, або сам нічого в ній не тямить. Успіх «Страйку», при всіх різних, навіть діаметрально протилежних підходах до нього, полягає саме в тому, що це образна річ.

Але і вона тільки «від мистецтва», бо в ній «альбом» образів не доведено до рівня кінематографії.

Знайти свій образ, оперувати мистецтвом утворення та вжитку образа значить розв'язати одне з найґрунтовніших завдань кіно, яко мистецтва. Це завдання мусить протиставитися «всякій майбутній метафізиці» фотогенії.

Проблему образа в кіно-мистецтва, оточує справді якась цій ділянці голосно не сказано було жодного серйозного слова. Образа, яко свідомого і обов'язкового способу, бракує в фільмах; він лише иноді виникає, як щось випадкове, як явище, регульоване скоріше теорією ймовірности, ніж кінематографічними принципами. Але все-ж і зараз можна по партизанському намацати деякі шляхи його розв'язання.

Залишім осторонь питання про розумови й образ, про семантику кіно. Цей образ властивий не тільки кіно і, виходить, для нього не специфічний. Також не специфічний зоровий образ, бо кіно зовсім не малярство і не цілком фотографія. Нарешті, не характерний для кіно і образ у рухові, зорово-динамічний образ, бо кіно не театр. Правда, всякий фільм є сполучення й цих образів. Але якщо він орудуватиме тільки ними, то чим-би кіно відрізнялось від тих мистецтв, яким вони властиві? Кіно не є нерічове мистецтво, а тому розумові образи виникають у ньому

Оскільки воно апелює до ока, зорові образи, — це також його знаряддя. Оскільки воно впливає через апарат, що передає рух — зорові образи рухаються. Але всі вони мусять підлягати, або, у всякім разі, супровадити, акомпанувати образам, що виникають з руху, — це єдине та характерне для кіно-мистецтва.

Але який буде цей образ?

В чім по суті полягає образ? Його «цілева установка» — переводити річ, або розуміння із плану звичайного, так-би мовити, стандартного сприймання на Грунт нового оточення, що спричиняє і нову систему асоціативних зв’язків та взаємин, щоб надати особливої свіжості і ніби новизни даному предметові взаємин досить широко, грунт, на якому кіно-образ або розумінню. Викликати нову низку асоціацій, вмістивши об’єкта сприймання в нове оточення, підмінити одне уявлення другим, що деформує перше, — такий у основному механізм образа.

Кіно використовує цю деформацію уявлень та взаємин досить широко. Різні плани знимання — ось грунт , на якому кіно-образ народжується. І коли Гриффітс винайшов перший план, — тоді народилося справжнє кіно-мистецтво.

Разом з першим планом з’явився первісний, ембріональний образ. Слідом за диференціяцією планів, почали диференціюватися и точки, звідки провадиться знимання в одному й тому-ж; плані, і, виходить утворився новий ґрунт, на якому виростає образ. Але ці заходи не знайшли свого логичного завершення; вони и досі ще є тільки грунтом для образа, на якому коли й виникає образ, то лише в вигляді випадкових комбінацій. Справа в тому, що плани і точки знімання (а для глядача «точки зору»), які деформують зорове уявлення, вживаються скорше для пластичної організації кадра, для суто-малярської його виразности, ніж для дієвого впливу. Звичайний писарський стіл, знятий згори, дає уяву великого, приземкуватого та плескуватого поля; знятий знизу, він зростає, ніби скеля, що звисає над глядачем. Ці деформації, звичайно, дають різні сприймання речи і відповідно організують уяву про річ. Але ці поодинокі деформації — виключно малярський образ. Проте, саме малярство, руйнуючи межі своєї вузької просторіші, спробувало охопити предмет одночасно (бо малярство одночасне) з декількох точок зору і дати його просторовий образ («скрипки» Пікассо). Але куди-ж малярству до кіно, до цього володаря часу?

Коли деформація предмета, через встановлення певної одної точки видіння, дає одинокий зоровий образ — то вже послідовно добираючи декілька таких зорових образів одного предмета і виливаючи ними на глядача — утворюємо новий образ, нове уявлення про даний предмет, що буде менший за обсяг і більший за суму показаних зорових образів. Цей новий образ виникає завдяки виключним властивостям та засобам кіно. Таким чином, панорама зорових образів, що змальовують один сюжет, — впливає вже кінематографічно і, виходить, є первісним та елементарним кіно-образом.

Додайте сюди, скажемо, безперервність переходів, що вона досягається засобом напливів, і вже від альбома фотографій не залишиться ані сліда: перед нами буде «protozoa» кіно-образа, кіно-амеба, найпростіша одиниця, специфічність якої не підлягає сумніву. Ще ускладнюючи цей найпростіший га елементарний спосіб, ми обернемо його в складну гру образа, що виник з факту руха, властивого кіно-апарату. Так, напр., ускладнивши цю серію образів певною ритмичністю, ми матимемо вже цілу «кіно-строфу».

Такий прийом формування може зватися стандартним, бо його можна вживати лише до предметів, що діють або не діють, але не до самої дії. Центральним-же образом в кіно буде образ самої дії. Як можна уявити собі такий образ?

Я спробую описати один зі способів, як його утворити. Ось приклад:

Людина йде купатися.

Випадок А. Знімання провадиться безупинно в однім плані.

Образ не виникає.

Випадок Б. Знімання провадиться, прикладом так:

1) Загальн. план — Людина йде до річки.

2) I — Ноги загрузли в мокрому піску.

3) II — Людина на фоні річки.

4) КРП. — Піджак знято, людина дивиться на відірваний ґудзик.

5) I — Чухає голе плече, щулиться.

6) I — Нога мацає воду.

7) КРП. — Спокійна вода; раптом круги розходяться швидко і бурхливо.

8) II — Голова виринає 3 води.

У цьому прикладі безупинної лінії дії немає. Дію розірвано на шматки, на певні відрізки. Ці відрізки увязані зі «скісними доказами» дії. Але, не показуючи дії в цілому, ми викликаємо у глядача низку асоціяцій, що утворюють образ дії. Такий образ — специфічний виключно для юно; жодне инше мистецтво не має способів його викликати.

Це примітивна схема для прикладу. Звичайно, питання про образ потрібує більш докладного дослідження. Моїм завданням було показати, до якої міри це питання не пророблено та залишено на сваволю й догадливість окремих робітників кіно.

Кіно, яко галузь масового виробництва, виробило, на мій погляд, у своєму розвитку два стандартних, встановлених законом, канонізованих та зразкових штампи, без яких обходиться лише незначний відсоток фільмів. Я говорю за старий прийом «нагоні» та новий прийом «дощу».

Коли поміркувати про ці два стандарти, то можна помітити між ними логічний, спадкоємний зв'язок, і це буде за підставу для деяких узагальнень.

Оточення, за яким народився та зміцнився прийом

Кіно, як мистецтво відтворення рухів, мусить передавати самий рух.

Удосконалення знимальної камери та проекційного апарату йде в бік прискорення руху; відкривається таємниця загальмованого знимання; усе, що може дати кіно, чого чекають від нього, це — дії. дії, дії. І ось кіно пропонує «шановній публіці» анотеоз руху — нагоню.

Нагоня — не епізод, вона — центр, пуп, стрижень фільму, його сюжет. Уривчасті, незграбні рухи загальмованого знимання виправдуються тим, що тут є безупинний рух, в той час використовуючи та зберігаючи свій комедійний характер. Комік, ідучи, читає газету, перевертає возик молочника: початок дано, вузлика зав'язано — комік біжить, його здоганяють. Рух не можна припинити, його можна лише прискорити: і комік влітає в шкляну крамницю, ховається у бочці з нафтою, вдирається до чужого помешкання. Темп прискорюється: ось чого може кіно!

Що краща стає механіка знимання рухів, що досконаліша стає хемія кіно, що винахідливіший стає механізм знимання (трюки), тим все більш «нагоня» збавляється самостійного та незалежного значіння. Вона зберігається як епізод, і лише для певної низки фільмів (детективи) займає позицію сюжета.

Але, як апотеоз руху, як найвиразніша демонстрація основної властивості кіно, його механічного апарату — «нагоня» зміцнюється у «виправленому та перевіреному виданні», у вигляді обов'язкового штампа. Змінюється форма нагоні: вже не біжать «двома своїми», бо замало вже й човна, й коня, й потягу, й авто, й аероплану.

Від прийому «нагоні», безперечно, беруть свій початок спортивні вимоги до кіно-актора.

Далі штамп починає бліднути. Винахідливість не може зростати через обмежену кількість комбінацій; прийом огідає, починає вироджуватися: він ухиляються від «чистого руху» в бік

инших властивостей, що йдуть не від його основного джерела, — механізма руху. Такий вигляд має тепер цей прийом.

Декаданс «нагоні» — це значить визнання «де-юре» динамічних спроможностей кіно та зріст нових вимог до нього:

Переконалися? Визнали і… годі! Що-ж ще маєте показати?

Прийом «нагоні», цілком та нерозривно зв'язаний з мехнікою кіно, вичерпався. Це не значить, що він вийшов у тираж; ні, він вживаються і вживатиметься, але сила його впливу впала, прийом амортизувався.

Проте, другий бік кіно, що до цього часу був вже солідно розроблений, давав багатий та вдячний матеріал для творчости. Я кажу про фото.

Розробляються: світлочутливість плівки, засоби хемічного оброблення негативу, виростає проблема світла. До актора подають нову вимогу: фотогенічність. З'являються альбоми блискучих фотографій, дія все частіше відбувається у сутінках, вночі, по льохах, у тьмяних коридорах то-що.

Складна техніка фото шукає найбільш виразного засоба для демонстрування себе: в кімнатах з'являються свічки, на повітрі — смолоскипи і т. д. і т. д.

Але свою квінтесенцію, свій стандарт ці шукання знаходять у дощі. Сконцентрована гама відтінків світла й тіні, ускладнена штучним освітленням: похмурі й счорнілі хмари; струмки дощу; мокрі й блискучі одяги перехожих, — одним словом, апотеоз фотографічних властивостей кіно. А фотографія для кіно — це світло. Дощ має варіації: злива, сніг, хуга то-що. Змінюється оточення. Стандарта вжито, і він розвивається. Як раніш не було фільма без нагоні, так зараз немає фільма без будь якої з «еманацій» дощу.

Шлях від прийому «нагоні» до прийома «дощу» є шлях від кінематики до оптики в кіно. Від одного технічного способу до другого — бодай вони й вживаються з тонким і винахідливим мистецтвом. Але це мистецтво є куди і більшій мірі «служкою» техніки, а ніж її господарем.

Куди далі розвиватиметься кіно? У який бік переміститься центр ваги кіно? По всім ознакам — на актора — третю й останню категорію кіно, ріялом кіно лише опановує — воно вивчає свою техніку. Але, опанувавши матеріалом, що зробить з ним кіно? Кіно, що мусить буде вже стати кіно-мистецтвом, тоб-то не мистецтвом передачі руху, не мистецтвом фотографії, не мистецтвом актора — а мистецтвом, що будуєтьсн на цих трьох китах?

Про це ще не думають. Подумати час. Час заговорити про проблеми кіно-мистецтва. але не в плані догадок та припущень, але на грунті науково оброблених фактів. По сьогодні кажуть: «Шлях кіно-окові», «шлях кіно-кулакові», а завтра скажуть:

— Шлях кіно-мистецтву!

Кіно. 1926. № 5. Березень. С. 7–10.

Гліб Затворницький

«КІНО-ОКО»

Кінематографічна течія «кіно-око». що народилась ще на початку пролетарської революції, існує до нині й заслуговуй на увагу радянської суспільности та тих організацій, які взялися до створення справді революційного кіно, — приступного розумові робітничо-селянських мас.

За часів військового комунізму (на кінці 1919 року) в Москві зорганізувалася перша група кініків — ця група поставила собі мету висунути супроти кінематографії, цеб-то 1) видовиська — краму. 2) видимої інсценізації життєвих явиш. Лі художнього показу людських переживань через гру акторів, — «кіночество» — світорозуміння механічного ока (об'єктиву знимальної камери), що фіксуй лише справжні життєві явища.

Цю свою мету кінокі яскраво виявили в своїй декларації-маніфесті «Ми».

Основні точки маніфесту такі.

1. Ми йдемо до майбутнього кіно через заперечення теперішнього. Смерть «кінематографії» необхідна, щоб жило кіно-мистецтво.

Ми закликаймо прискорювати цю смерть.

2. Ми тимчасово виключаймо людину, яко об'єкт кіно-знімання за його невміння керувати своїми рухами. Наш шлях від незграбного громадянина через поезію машин до доскональної електричної людини. Викриваючи душу машин, закохуючи робітника у варстат, селянина в трактор, машиніста в паротяг, вносимо творчу радість до кожної механічної праці. Ми споріднюємо людей з машинами, чи виховуймо нових людей. Нова людина, визволена від важкости та незграбности, з точними й легкими машиновими рухами буде вдячним об'єктом для кіно-знімання.

3. Кіночество — мистецтво організації необхідних рухів речей у просторі й часі — (ритмічне художнє, ціле, відповідне до властивостей матеріалу та внутрішнього ритму кожної речи).

4. Хай живе динамічна геометрія. Хай живе поезія ричагів, коліс і сталевих крил; життєвий крик рухів, сліпучі гримаси розпечених металевих цівок.

Це перша теоретична побудова кіноків була суто деструкційна (руїнницька), проте, яко перший крок, яко перший удар по скрижалях «святого мистецтва», була вірна й поцілила просто до мети.

Не треба забувати, що тоді (1918/19 р.р.) радянського кіно-виробництва не було. Всі сили Республіка кинула на зовнішній фронт. Про кіно мало хто думав. Був ворох націоналізованого «кіно-майна» та кільканадцять миршавих кіно-фахівців, переважно «прокатчиків», що заробляли собі «на шматочок хліба з маслом», пускаючи в прокат старий хлам, — «художні драми» й не дбаючи про те, чи ніде на користь ця макулатура «совдепівському» глядачеві, Кіноки одні з перших спостерегли й усвідомили небезпеку цих «драм», шкоду від годівлі неспокушеного робітничо-селянського глядача — продуктами буржуазного кіно-мистецтва.

В основу видовищної культури Кіноки поклали не сприймання органічного людського ока (що йому властиве хаотичне накопичення життєвих явищ і поступове забування зорових образів), а механічне око кіно-апарату, що точно виявляє; й систематизуй зорове сприймання, концентруючи життєві явища, які воно фіксує.

1919–21 рік. Група кіноків працює; з «передвижками» на фронті. (Знимає військову хроніку й демонструє, фільми в супроводі лекцій).

Перші фільми кіноків такі: «Історія громадянської війни», «Червоний козак», «Червона зірка», «Бій біля Царицина» й низка дрібних етюдів хроніки.

Досвід перших практичних робіт примусив кіноків серйозніше й ґрунтовніше поставитися до розв'язання поставлених собі завдань. Видима епатаційність маніфесту «Ми» поступово заміняється логічно-правильною системою кіно-фіксації життєвих явищ.

Вихідні точки системи такі:

1. Використання кіно-апарату, яко «кіно-ока», досконалішого, ніж око людське, для дослідів над хаосом життєвих явищ.

2. Заперечення попереднього «літературного» сценарія та зміна його монтажом, яко організацією видомого світу.

3. Заперечення кіно-актора. Об'єктом для знімання має буте саме життя, схоплене зненацька.

4. Зміна ролі кіно-режисера, що має з постановника «художнього» фільму стати організатором, керовником знимання, та кінока-монтажера, який замість сурогатів життя — кіно-драмроману, подає працюючим масам старанно підібрані, зафіксовані та зорганізовані факти, так із життя самих працюючих, як їх класових ворогів.

Цей другий етап зросту течії кіноків не випадково припав з початком НЕПи.

Економічний зріст виробничих сил країни відродив радянське кіно-виробництво — почалась епоха культурного будівництва — здавалася-б, що течії кіноків широко розчиняться двері в нетри побуту для зорання ґрунту, що на цім виросте зорова культура працюючих Радянського Союзу. Стара кіно-гвардія фахівців, «відроджена» Непом, а рівно й більшість нашвидку спечених ідеологів радянського кіно, «лицарів» художньої кінематографії, не зрозуміли або-ж не хотіли розуміти діялектичного розвитку радянської культури (себ-то й кіно): й силкувалися якомога перешкодити роботі кіноків, вважаючи її шкідливим ухилом в бік «кіно-безрічевости», «безсюжетности» — фактором, що на їхню думку, дезорганізував зорове сприймання робітничо-селянських мас.

Ці ретельні поборники кіно-мистецтва закидали кінікам брак ідеологичної витриманости.

Організоване цькування й прокатний саботаж (видимий й потайний) роботи кіноків гальмували справу поглиблення ідеї кіночества в товщу побуту.

Практика 1921–1924 р. — випуск (фільмів: «П'ять років боротьби и перемог», 50 «Держкалендарів», 22 «Кіно-правди» (що з них кожна з № 1 являє, собою самостійну кіно-річ) це ті бойові етапи, які перейшли Кіноки.

Отже Кіноки виконували й виконують відповідальну й потрібну роботу. Кожна «Кіно-Правда». кожен «Кіно-Календар», кожна випущена ними кіно-річ —це сторінка з великої історії пролетарської революції — гасло, що кличе до дальшої броротьби.

Останній фільм кіноків (шість серій «Життя зненацька») встановлює третій етап розвитку кіноків.

Основне й програмне завдання «Кіно-ока» це: допомогти кожному пригнобленому зокрема й усьому пролетаріатові взагалі зрозуміти життєві явища, що навколо його — організувати зір працюючих мас через кіно-демонстрацію фактів зі справжнього життя, фіксацію побуту, боротьби й досягнень робітничої класи — такими, як вони є, справді. Угледіти й показати світ в ім'я пролетарської революції, — це найпростіша формула «Кіно-ока».

Третій етап руху кіноків не тільки встановив ідеологічно-правильну систему кіно-фіксації життєвих явищ, формула якої говорить: «кіно-око», — це єднання науки з хронікою для спільної боротьби проти «кіно-попівства», за комуністичну розшифровку життєвих явищ, за розкріпачення зору пролетаріату, а й винайшов революційні закони кіно-монтажу.

Які-ж ці закони та як можна вживати їх у практиці кіно?

Для цього ми мусимо зазнайомитися з організаційною структурою робітників «Кіно-ока».

Організацію кіноків складають:

1. Штаб кіноків, що керує, й розробляє план орієнтації та наступу знимальних апаратів за мінливого життєвого оточення.

2. Дозорців-лазіїв, що збирають відомості та спроваджують їх до штабу.

3. Конструкторів-операторів, що провадять наступ і фіксують життєві факти за накресленим планом-темою.

4. Лаборантів-кваліфікованих хеміків, що відтворюють негатив та друкують позитив заснятого фільму.

5. Монтажерів, що збирають окремі шматки заснятого й організують їх у ціле — кіно-річ, фільм.

Увесь виробничий процес творення кіно-речи сполучено єдиною системою монтажу.

В кінематографії за монтаж, звичайно, вважають зліплювання окремо заснятих сцен за сценарієм (режисерською партитурою).

Монтаж, як його розуміють Кіноки, виключає користування з «літературного» сценарія, одночасно вимагач наявностп певних завдань—певних тем.

Які-ж завдання, які теми керують роботою кіноків?

Нею керує динамичний матеріал: постанови з'їзду Рад, конференції РКП, резолюції Комінтерна, декрети Раднаркому, гасла Рад, — преса, листи робкорів й ще, й ще.

Після того, як Кіноки одержали завдання-тему, вони розпочинають виробничий процес, розкладаючи його на шість монтажних груп, що технічно переходять одна в одну:

1) Монтаж під час спостерігання (орієнтировка неозброєного ока па першім ліпшім місці й у всякий час).

2. Монтаж після спостереження (розумова організація того, що бачили) за тими чи иншими типовими й характерними ознаками).

3. Монтаж під час знимання (орієнтація ока плюс об'єктив знимальної камери, на місці дослідженим у групі № 1. Пристосування камери до змінених умов знимання).

4. Монтаж після знимання (схематична організація заснятого матеріялу за основними ознаками (див. група № 2). Виявлення, яких монтажних шматків бракує.

5. Окомір, — полювання за монтажними шматками (раптова орієнтація в першім ліпшім зоровім оточенні для спіймання й фіксації через об'єктив на плівку необхідних для зв'язку кадрів).

6. Остаточний монтаж: а) виявлення поруч з великими темами невеличких захованих тем, б) переорганізація всього матеріалу за доцільною послідовністю, в) вт явлення стержня кіно-речи, через порівняння, г) чергування подібних моментів, д) цифровий обрахунок монтажних шматків.

Для виконання завдань кинокам зовсім не потрібни ні величезні ательє, ні величні декорації, ні режисери, ні дивовижні актори, «кіно-зірки», а натомість треба:

1. Швидких засобів пересування, 2) плівки збільшеної чутливості!, 3) легких ручних (портативних) кіно-апаратів (типу «Sept»), 4) таких самих легких знарядів для освітлення, 5) штату блискавичних кіно-знимальщиків, 6) армії роб-кіно-дописувачів — дозорців.

Система організації «Кіно-Ока» по сути колективістична, бо вона наближає роботу кіноків до мас, бо й самі маси притягаються до роботи в справі створення кіно-речей, — фільмів.

По фабриках і селах організуються гуртки кіноків дозорців, що спостерігають навколо себе життя, записують найцікавіші моменти, складають реєстр цих спостережень і сповіщають про їх групу кіноків-виробників, які й переводять знимання зорового матеріялу, не притягаючи

до цього ані режисерів, ані акторів, і користаючи з монтажного плану замість тематичного сценарія.

Один з поміж найбільших виробничих осередків кініків, — це осередок при «Культкіно», який на чолі з ідеологом-организатором Дзигою Верговим керує всім рухом.

Роботи кіноків дуже вплинули й на художню кінематографію, що почала у своїх роботах вживати способів і методу «Кіно-Ока» (див. «Страйк», «1905 р.» режисера Ейзенштейна). Утворення значної кількости проміжних угодовських течій, які не наближаються ні до художньої кінематографії, ні до кіночества, дуже шкодить роботі кіноків, непутячи глядача низкою сурогатів. («Життя таке як воно є» реж. Дубровського).

Журнальні діячі кіно (тоб-то критики), коли побачили, що роботи кіноків цілком приймає радянський, вірніше робітничо-селянський глядач (див. замітки провінціяльної преси, листи робкорів до «Правди»), визнали за потрібне змінити свій погляд. Цілком визнали «технічну винахідливість» кіноків та «уміння володіти знимальним апаратом» й… «пристосували» теорію кіноків, яко «найталановитішу методу» для знимок кіно-хроніки.

Коли відкинути геть ті лаврові вінки, що ними сьогоднішня кіно-преса квічає кіноків і залишити тільки справжні факти — співчуття до «Кіно-Ока» нашої авдиторії, стихійне утворення гуртків глядачів-дозорців, бойову допомогу кіно-оку «Кіно-Комсомола» (виробнича кіно-організація в Ростові на Дону), нарешті, головне — поворіт частини держзамовців обличчам до «Кіно-ока» (нині Кіноки провадять роботи що до створення картин «Радіо-Правди», «Кіно-око в Мосторгові», «Мосрада» й бойовик «Перебіг кіно-ока кріз С.Р.С.Р.») то одразу вияснисться життєва сила течії «кіно-ока».

«Кіно-око» — це не тільки-но нова метода утворити радянську кіно-хроніку.

Ні вчить инших дивитися на світ новими очима механічного знимального апарату, що назавжди зафіксує на целуЛойдовій плівці цікаві і напружені моменти нашого гарячого часу, часу соціалістичного будівництва. «Об’єктивність» об’єктиву знимального апарату є запорукою тому, що час наш на плівці фіксуватиметься і не «безстороннім» та Холодним оком спостерігача (як що взагалі нам такі «безсторонні» спостерігачі потрібні) і не повним потоса та захвату оком активного будівника нашої держави. Ані те, а ні друге не дасть нам життя таким, яким воно є. Дійсне життя, зафіксоване об’єктом апарату, — оце мета і це наслідок роботи кіноків.

Кіно. 1926. № 5. Березень. С. 11–13.

Г. Веллер

АБСОЛЮТНИЙ ФІЛЬМ

Під назвою «абсолютний фільм» треба розуміти фільм, що в ньому відтворюють на стрічці нерічові кіно-картини, на зразок знайомої нам творчости супрематистів та конструктивистів.

Автор першого абсолютного фільму, шведський художник Еггелінг, виходив з думки показати глядачеві розвиток абсолютної нерічової картини, тоб-то динамічно й ритмічно будуючи та розгортаючи на площині чисті лінії та форми.

За допомогою такого фільму Еггелінг намагався призвичаїти око глядача до нових художніх форм, постійно рухливих та мінливих, у противагу старим формам, зафіксованим та позбавленим гнучости.

Перший фільм такого типу Еггелінг виготовив років 15 тому, при чім зняв власні малюнки (як то раніш робили в трюкових фільмах, — мультиплікація). Остання стрічка була зроблена років два тому, для чого він користувався з спеціяльно для цього зконструйованого апарату, що механічно повторює виготовлені раніш картини й форми, та регулюй особливою клавіятурою їхні зміни в лініях, формі й динаміці.

Після смерти Еггелінга, робота в цьому напрямкові поки що спинилася (він вмер влітку 1925 р., саме тоді, коли в Берліні демонстрували його роботу).

Все-ж таки де які принципи Еггелінга, правда трохи змінені й пристосовані до инших завдань, провадяться в життя низкою людей, що так або инакше зацікавлені в нових шляхах кіно.

Виникли різні нові фільми, що в них відтворюються гра обернення опуклих форм у градації від білого до чорного коліру, або рух чорно-білих чотирьохкутних форм, або безупинна зміна геометричних форм.

Особливу увагу звертає на себе фільм зв’язаний з музикою.

Тут випливають і змінюються офарбовані в чисті й мішані коліри геометричні форми. Вони переходять одна в другу, вони переміщуються, як того вимагає музична мелодія.

Отакий фільм особливо чітко доводить можливість пристосувати «абсолютні»» картини до завдань педагогічних. Тут паралельно зі створенням музичного твору (з мелодією, контрапунктом, акомпаніментом), іде проєктований на екран, конструктивний, графічний, формальний розвиток його ритміки й динаміки.

Якщо й відмовитися від думки Еггелінга, що гадав за допомогою свого фільма виховати око до сприймання динамічних та графічних рухів і цим саме прийти до нових художніх форм, то все-ж роботи в цьому напрямкові можуть бути пристосовані до чисто педагогічних, не художніх завдань.

Ось, наприклад, відповідні фільми можна було-б пристосувати, викладаючи креслення архітектури, математики тощо, а також вивчаючи чужоземні мови; в цьому випадкові, коли на екрані з’являється відображення слова, викладач мусить і сказати це слово.

Досі досвіди з абсолютним фільмом практично ще не були в педагогіці пристосовані. (В Европі, на жаль, не помітно тенденцій поліпшувати педагогічні методи). Але в галузі мистецтва його вплив вже відбився. Так ось, у фільмі французького художника Фернана Леже, зустрічаємо частини, взяті цілком з ідеї абсолютного фільма. Крім цього існує низка картин, знятих протягом останніх двох років в Німеччині, де окремі місця досить подібні до абсолютного фільму!

Ці принципи пристосовуються до відображення психологічних моментів, або моментів почування великого руху. Ця метода не тільки-но підкреслює саму суть комплекса почувань, але й лише вона може зробити їх цілком зрозумілими та очевидними.

Кіно. 1926. № 8. Червень. С. 10.

Альф

ХУДОЖНІК І МИСТЕЦТВО КАДРУ

Для живописи й архітектури кіно, — широке поле. Кожний кадр вимагає собі художнього оформлення. Кожен кадр мусить, крім свого загального зв'язку з темпом і розвитком кіно-картини, бути художньо закінченим і розробленим у всіх своїх річевих елементах. Мистецтво гри нюансами чорно-білих тонів у кіно-картині справа не тільки операторова, вона вимагає й художникової участи. Не всі це ще до сьогодні розуміли, бо навіть в Америці участь художника в творенні фільму мінімальна. Американський «кіпо-натуралізм» вимагав найбільшої правдоподобности й відкидав всякі спроби поглибленішої художньої світо-тіневої побудови кадру. Лишень за останні часи, через успіхи німецької кінематографії, Америка також почала художньо оформлять кіно-картини.

Такі режисери, як Ерік Сьорстрем і Любіч випускають в Холлівуді низку фільмів, які показують, що Америка, не зважаючи на великі здобутки своєї кіно-продукції, не від того, щоб повчитися «європейського» способу створення й побудови кіно-картин. Разом з наслідуванням декоративного з кращих європейських зразків зростає й пошесть в американськім кіно на літературні теми та традиції західньо-европейеького кіно-виробництва.

В Німеччині мистецтво декоративного оформлення кадру поробило свої перші, скількись помітні кроки в двох всесвітнє відомих фільмах, — «Кабінет доктора Каллігарі» й «Нібелунги».

Не зважаючи на свою високу мистецьку вартість, обидва ці фільми характерний приклад тих помилок, які може при пустити кіно-декоратор художник при розв'язанні задачі художнього оформлення фільму. «Кабінет докт. Каллігарі», зроблений увесь в ательє з наслідуванням мотивів експресіоністичної живописи ще дуже залежить від театру. Широкі можливості кіно, щодо використання всієї пишности справжнього життя, цілком не використані в дій все таки епохальній карти ні. «Нібелунги», що закінчують собою цілу серію німецьких величніх історичних фільмів, дає низку прекрасних кадрів, проте слабує на безмірне «бутафорське» перевантаження, надто вже великий вплив на неї зробила живописна картина. Шла низка най принципом живописних композицій і в них не облічена динамічність кіно та гра чорно-білого тону на полотні.

Та все це в обох картинах виправдується, бо тут уперше оформлення картини стилем і ідеєю органічно зв'язане з літературно-сценаристськими мотивами, що на їх побудовано фільми. Оформлення «Каллігарі» відповідає містично-експресіоністичній темі картини. Оформлення «Нібелунгів» — старо-німецькому епосові. «Нібелунги» кращі за решту німецької продукції того самого часу, але ціла низка фільмів епохи «інфляції» дуже терплять від такого самого перевантаження декоративністю, елементами чужими кіно.

Жодні знання стилів і епох, найвеличніші постановки не врятують кадру, коли художник не облічує — світла. «Пишно задумані й виконані архітектури або декорації, бувши зле освітлені, виглядають в кіно-картині плоско або проспективно і в цім не завжди винний оператор» (Friedrich Ritter das Kulturfilmbuch). Це мусить пам'ятати художник при композиції кадру й давати світло так, щоб воно передавало на фільмі трьохмірність архітектури.

Декорації в кіно беруть свій початок не лишень з театральних декорацій, але й живописи. Пауль Вегенер в своїх фільмах перший поробив ділі кадри списані з відомих картин.

Спосіб цей потім ширше практикували і режисери (до речи в Німеччині найбільші з них до своєї роботи в кінематографії вивчали мистецтво) будували кадри під живопись ренесансу, голландську, готичну тощо. Так збудовані деякі кадри з «Нібелунгів», так збудований кадр концерту в Сан Сусі з фільму «Opridericus Rex» за відомою картиною Менцеля й багато інших.

Навіть в історичних фільмах, де часто стара живопись єдиний матеріал для відтворення справжньої обстановки даної епохи, цей прийом невдалий. Статичні картинні кадри не вріжуться в кіно, де кожен кадр мусить підлягати загальній динаміці кіно-картини. Визволення картини від декоративної перевантаженості, її цілосна зорова й видовищна побудова можливі лишень при щільнім співробітництві режисера, оператора й художника.

В Німеччині вже давно перейшли, щоб досягти цієї погоджености, при виробництві великих картин до так званих «Regiestzumgen» — режисерських нарад, де до найменших деталів розробляється сценарій, проглядаються ескізи художників (таких ескізів художник дає до 300) й складається календарний план роботи. Ці наради тривають часом більше місяця до початку робот над картиною.

Сприятливі умови, що їх мав художник у німецькім кіно-виробництві, допомогли висунутись цілій низці видатних кіно-декораторів: Лені, Ріхтер, Цьольціг, Херлт, Рьорік, Райман, Метцнер та інш. Всі ці майстри на багато створили й успіх німецькому фільмові. Особливо цікавий Лені, один з поміж найдотепніших декораторів, що одночасно був і режисером картини «Кабінет воскових постатів», кадр з якої тут подаємо. Він, віддавши в цій картині данину всенімецькому захопленню декоративними фільмами, шукає тепер скромніших успіхів, одночасно й найвідповідніших до природи кіно.

Останніми часами цей художник бере участь у виробництві короткометражних фільмів-ребусів, де річі й поняття зміняють одно одного за законом здорових асоціацій. Ці невеличкі фільми (чудо кіно-мистецтва), примушують художника зрікатися бутафорських декорацій й перетворюють його в справжнього майстра, що оперує річами. Кіно-декоратор уже не тільки дає павільйон і декорації для картини, а в своїх ескізах часто вказує й ту точку, з якої кадр мусить зніматися, та бере участь в ще серйознішій задачі, — композиції мізансцен в просторі оформлення.

Отже з розвитком кіно, роля в нім художника щораз зростає, хоча одночасно його робота все більше й більше втрачає на «декоративності» і її все тяжче виділити й відокремити в готовій картині від режисерської та операторської роботи. Кіно-декоратор починає оперувати світлом і тінню, реальними річами й композицією їх в кадрі. Він компонує ці кадри, весь час облічуючи й використовуючи ті можливості, які йому дозволяє світляний парк. І тут він в особі освітлювача має спеціально підготовленого собі помітніша.

В статті, що говорить про взаємини художника й кіно, хочеться згадати за дуже цікаві культурно-історичні німецькі фільми з історії мистецтв. Кіно виявило себе могутнім допоміжним засобом для мистецької пропаганди та студій над мистецтвом. Особливо великого значіння набірають кіно-зйомки при вивчанні архітектури. Кіно дає спроможність не статично, а динамічно розглядати пам’ятки архітектури, при допомозі кіно око може швидко оглянути будівлю з ріжних точок, що в звичайних умовах неможливе. Воно дозволяє поруч з загальним оглядом будівлі зупиняти увагу й на деталях, не завжди приступних для ока звичайно.

Одну й та саму будівлю можна зняти при ріжнім світлі, швидко наближуючи чи віддалюючи, а це дає найповнішу картину про річ. Ту саму ролю відограє кіно й при студіях над скульптурою. Берлінський інститут культурних дослідів випустив цілу низку таких фільмів,

що мають велике культурно-наукове значіння. Він також зазняв німецьких художників, граверів і скульпторів в процесі роботи над своїми творами.

Галузь мультиплікаційних, кінематографічно-статичних фільмів і культур-фільмів та рекламних в багатьох випадках користає з роботи художника й дуже впливає на художню кінематографію.

Варто осібно згадати про рекламні фільми фірми Пінчевер, що деякі з них, скажемо рекламний фільм всенімецької кіно-виставки, ціла школа для уважного художника. Вони допомагають йому спекатися зайвої «декоративности» і вчать, як слід кінематографічно використовувати та подавати реальні речі.

Нове мистецтво. 1926. № 23(32). 15 червня. С. 4–6.

Н. Соболь

ХУДОЖНЄ ОФОРМЛЕННЯ КАДРУ

Можна витратити багато десятків тисяч карбованців на різні прикраси картини, часто зовсім чужі сюжетові, притягнуті за вуха для того, щоб оживити нудне місце можна набудувати храми, висячі палаци, летючі садки, водопади та нншу розкіш, і можна досягнути значної цінності картини далеко меншими «розмахами» на постановочність, звертаючи особливу увагу на пластичну й живописну сторону кадра.

З певністю можна сказати, що при недбайливому відношенні до цього найфотогенічніші актори, найблискучіші лаштунки не створять цінної (худжньої) речі.

Кадр так само, як речення гарної повісти, мусить бути цінним сам по собі. Кожний кадр фільму повинен бути не тільки чітким, виразним по сюжетові, але ще й художньо-самостійним. Його можна судити окремо, без усього фільму, як художню одиницю, як станкову картину.

Питання художнього оформлення кадра виникав разом з найважнішими завданнями кіно-мистецтва.

Низка кадрів, що складам епізод або картину, відбиваються в уяві глядача по більшости як статична, не рухома сцена. Коли ми спробуймо згадати найвидатніші моменти фільма, перед нашими очима виникнуть окремі, непорушні образи-обличчя, пейзаж, архітектура, то-б-то виникне окремий кадр.

Відносячи кіно почасти до мистецтва образотворчих, пошукаймо в старшого брата його, станкового малярства, тих заходів, що можуть згодитися для кіно. Та спочатку візьмемось до конкретних прикладів. В нас перед очима два кадри з двох різних фільмів, що передають той самий момент. Цей момент малює верхівця, що з розгону бере бар’єр.

Зватимем ці кадри А. і Б. Режисер, що керував зниманням кадру А. мав у своєму розпорядженні першорядний матеріал і пильнував відбити всі деталі небезпечної скачки. Актор в його — прекрасний їздець, обличчям і постаттю він пасую до рухів свого коня.

Коня вибрано расового, збруя сяю, бар'єр максимальної височини. Освітлення чудове. Словом, умови для досягнення найкращого враження найсприятливіші.

В кадрі Б. бере участь нічим не видатний актор, що не маю багатої міміки, звичайний кінь, проста збруя, невисокий бар'єр де немає жодної небезпеки для життя. А наслідком знимання — кадр , вийшов мало виразний, сухий, а кадр Б — могутній, рухливий, даю враження великої небезпеки. Перший нагадую вивчені скоки циркового коня, а другий — прудких скакунів Делакруа і Жеріко.

Отже, діло очевидно в тому, що режисер кадра А поклав надію на обстанову й гру, й забув про мальовничу виразність, що не менш перших двох елементів творить фільм, і кінець-кінцем розв'язую питання його зовнішньої принадності.

Якийсь маловажний, та обміркований зсув набік, підкреслення одної деталі, затінення иншої, якийсь несподіваний рух тіла, вчасно використаний вітер, хмара куряви, що стираю різні контури, і бідна гра учасників картини стаю повною, сильною пластично, хвилюю гладаяча. Що яскрявіше буде це враження, то глибше западе воно в пам'ять глядача. Як досягти такого ефекту? Яка путь художнього кадра? Перша путь до цього свідомо використати досвіди малярства, то-б то просторінь, обсяги, світ. Всякий кадр мусить мати свою пластичну ідею. Це значить, що він маю свою власну гармонію форм і ліній, що мають свій особливий вплив на глядача.

Цей вплив можна й треба використовувати з метою зміцнення змісту. Так, наприклад, низка кадрів, скомпонованих поземно, даю враження непорушности, спокою. Коли-ж між ними дати момент, збудований на діягоналі, то це дасть враження руху, занепокоєння.

Так само різнять ефекти більшої чи меншої інтенсивності кольору. Кажемо кольору, бо білий, сірий і чорний — це теж багата палітра, далеко не використана кіно-фахівцями.

Треба згадати й відчути все багатство сірих і чорних тонів у Еспанських та Англійських майстрів, щоб уявити себі різноманітність ефектів, досяжних для кіно в ділянці колориту.

Сірий зиимок, ясний невиразний, поруч контрастового, інтенсивно чорного, матові туманні контури поруч чітких, блискучих площин, пляма, лінія, сукупність обсягів, — усе це ті елементи, що складають кадр, їх треба організувати, з хаосу створити щось досконале.

Друга путь, рівнобіжна першій помітити й використати специфічні особливості кінематографії, в першу чергу — рух. Фільм не можна утворювати тільки на основах малярської пластики — рух у малярстві потенціяльний, а в фільмові він — кінетичний і вимагаю особливого підходу. Питання ставимо про малюнок руху, котрий спостерігаємо тільки в фільмах «особливого тиску».

Тут багато важить стежити за тим, щоб річ або тіло, що рушиться на певному фоні, не втрачали

Композиційного зв'язку з тим фоном. Вони мусять змінятися так, щоб тією зміною підкреслювати характер руху і в такий спосіб збільшувані потрібне враження. Винахідець-режисер стає, ще й винахідцем-художником. Коли йому забагнеться в комічному місці фільму пустити навздогін якомусь боягузові цілу вулицю з хатами, й деревами, що весело витанцьовують за його спиною, то він мусить так використати всі ці аксесуари — лихтарі, вивіски й т. п., щоб крім комічного, дати ще й художню враження. Так роблять усі російські карикатуристи, і від цього шаржі й юмористичні малюнки тільки виграють.

В картинах романтичних, у великих кіно-романах малюнок руху може утворити видатний художній образ, коли в фільмові три дієві особи мають кожний свою схему руху, свій характер жеста і координують його з речами й фонами, де грають, то це явище остільки-ж живописне, оскільки й театральне.

В одному давньому детективному фільмі центральна особа, невідомий, йшов наперед тільки правим боком. Ця його звичка була основою ним утвореного образа і всієї його гри. Його

гра зводилася цілком до позирування. Другим прийомом його був тіньовий контраст на ясному фоні, і третім тіла його все здавався угластим, одно плече стирчало вище другого. Вже самий його появ викликав оплески. Часто від його падала довга чорна тінь, поламана на стінах, і він нагадував персонажів Калло Домью, Ван-Гога, Пікассо. У безглуздому сюжетом фільмові, це був прекрасний і мальовничий кінематографічний момент.

У поверховому елементарному начеркові ми можемо дати схеми художнього оформлення кадру. Вона, на наш погляд, складаються з таких елементів:

1. Композиція мінні розміщення за певним планом і в певній залежності одного від одного всіх об'єктів кадра. Відповідно завданню, компонують по поземній лінії прямовисній, по трикутникові, по діагоналі. Співвідношення планів, виділення декотрих з них, знимання з різних пунктів і широке використання ракурсів — цілком відносяться до питань композиції

2. Форма — якісний вибір складових частин кадра. Формальному контролю маю підлягати ввесь живий і мертвий інвентар картини. Колір бір світляних контрастів, використання колористичних ефектів.

Приведення їх при проектуванні на екрані до гармонії чорних, сірих і білих тонів.

Таке саме важливе питання про різні поверхні: блискучу, матову, шорстку, горб-часту (викор. америк.).

3. Світло — найсильнійший засіб досягнення художнього враження фільму. Часто надмірне вживання його руйную це враження. Світло може і збагатити, і попсувати форму.

Світляний трюк сам по собі може бути плюсом, але-ж тільки тоді можна його виправдати художньо, коли він погоджений з пластичною ідеєю кадра.

В галузі світла можна запозичити в малярства для практики кіно один прекрасний спосіб. Це переважно Голандськпй, а зокрема, Рембрандівський спосіб. В його картинах освітлення розподілено так, що глядачеве око з найяснішої точки йде далі шляхом, назначеним самим художником, і сприймаю картину так, як її створено. Така точка може служити ключем до розуміння мальовничого завдання кадру.

Ми захоплюємось иноді коротким моментом високої краси, та в якомусь фільмі він хутко зникаю безповоротно, і часто густо на зміну йому йдуть найнудніші сцени.

Такі перлини випадкові. Гарна випадковість — чудова — річ, та ненадійна в усіх відношеннях. Надходить слушний момент переходити на глибоку свідому роботу використання старих і шукання нових художніх процесів, що можуть збагатити кіно, і дати нам справжні художні переживання.

Кіно. 1926. № 9. Липень. С. 8–10.

Е. Добрянський

ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНЕ КІНО

Такі слова, як от «класик», «реаліст», «романтик», вже сьогодні для нас наповнені змістом, вже є, вони певною формою історичних розумінь. Щось трохи инакше сталося зі словом

«експресіонізм». в колах молодих малярів вживали це слово, як бойове гасло проти імпресіонізму, що він, як художня течія і художнє світорозуміння, панував тоді.

Що таке експресіонізм? Важко виявити його однією якоюсь формулою. Проте, порівнявши його з тією течією мистецькою, до якої в протилежність він повстав — імпресіонізмом, можна ось що побачити. Людина імпресіонізму намагаються максимально розвинути свої почуття, сприймання, намагаються в момент один одержати певні враження, в секунду охопити чуттям своїм більший або менший комплекс дій чи об'єктів. Молоді-ж художники експресіонізму намагаються уникнути від лабет часу, моменту та секундного враження, вони хотять творчости, що її замало було в імпресіонізмі.

Експресіонізм не може підноситися до об'єктів пасивно, він хоче творити і ось ця снага творчости даю нам нові форми й нові речі. Замість рефлексії та апатії імпресіоністичної людини, росте в мистецтві новий тип людей, що борються з світом і переборюють неолюднений світ, новий тип людей людського-ж таки машинового світу. Чи не картини Пікассо були першим виявом такої творчости?

Вже підчас перших атак експресіоністи заявили: імпресіонізм фотографую дійсність більш або менш достотно, імпресіонізм кохаються в природі і фіксую її, ми-ж знаємо, що людина й природа — протилежні. Для художника денна дійсність — це лише нагода, і в сфері мистецтва сама природа прибираю инших форм, не зв'язаних тотожньо з її колишніми формами. Ламайте світ в собі — ось гасло експресіонізму.

Зо всіх виглядів мистецтва здаються, що фільм, оця жива фотографія, стоїть як найдальше од мистецтва, і як найближче — до природи, достотно фіксуючи і об'єктивно, без великих та значних змін передаючи на екрані всі відтінки і всі форми зфотографованих об'єктів. «Це досить нудно», сказали експресіоністи. І ось новий німецький режисер (Німеччина — країна, що взяла монополію на експресіонізм) вирішив перебороти об'єктивність фотографії. Він одсунув ті речі й людей, що їх знимає, як найдальше од життя. Він оформлюю їх по-новому. Він примушує об'єкт знимального апарату знимати так, як того хоче художник: чи то режисер, чи то маляр, чи то оператор. Виявилося, що об'єкт-річ слухняна. Пригадаймо хоча-б фото «Останньої людини», «Кабінету д-ра Калігарі» то-що.

Межі оформлень свого твору режисер, чи то взагалі художник кіно, бере з природи, але він не забуваю, що з природи треба взяти лише її основні і найперші риси, щоб потім створити щось стильне (себ-то просякнуте режисерським бажанням) художню ціле. Лише якийсь відсоток форми природні. Отак експресіонізується фільм. Перший зачин цьому дав художник. Карл Мейєр іГанс Яновіч написали сценарій («Кабінет д-ра Калігарі», та він так й пролежав-би у шухляді письменного столу, коли-б один архитект не зацікавився цим матеріялом і не запропонував кіно-фірмі «Декла» свої експресіоністичні шкіци. «Декла» згодилася й доручила Роберт Віне перевести оцей дослід, при чому постановила, що припинить знимання, коли перші частини фільму будуть негодящі. Але цього не сталося. Фільм зняли. Він мав величезний поспіх.

Тоді це спричинилося до народження нової картини «Генуезка». Художником тут був Цезар Клейн, що й керував зниманням. В характері експресіоністичної декорації лежить робота з великими площинами, спрощенням деталів та яскравими виявленням основних ліній об'єктів, але фільм «Генуезку» художник перевантажив дрібною, детально розробленою декорацією і от замість стрункого й цільного фільму вийшла якась дика опера. Фільм занапастили.

«Генуезка» провалилася, зате переміг «Раскольніков» за Достоєвським, а потім і славетний «Кабінет вішаних фігур», де хист режисера, хист оператора, хист маляра, сполучившись з хистом таких акторів, як Яннінгс, Краузе, Фейдт[445], створили незабутню й міцну картину.

Розвиток експресіоністичного фільму пішов ще далі. На цьому, вже угноєному грунті зріс «абсолютний фільм» (див. статтю Веллера в № 8 «Кіно»). Цілком одмовившись од намагання передати на екрані реальні об’єкти, творці абсолютного фільму Рихтер[446], Еггелінг, Рутман і Леже втілили на плівці такі метафізичні й абстрактні розуміння, як «Ритм», «Коливання», «Рухання вертикалів». Леже, беручи за основу все таки реальні речі, як от ноги людей, шляпи, шруби, пружини, не робить на цьому творчого акценту, але деформує їх по своїй уподобі, створюючи самоцільні композиції, позбавлені будь якого реального змісту.

Досліди й винаходи експресіоністів не мають для матеріалістичної радянської кінематографії реальної ваги, але про них не треба забувати і від них не треба відьгекуватися: вони збагатять скарбницю формальних прийомів кінематографії. Збагатившись-же формальними прийомами, кінематографія і обсяг своїх можливостей що до ідеологічного впливу значно поширить. Те, що до цього часу здавалося «нефотогенічним», що не надавалося до фільмування, може бути зреалізовано на плівці. Експресіоністичний прийом дозволяю висвітлити й зафіксувати ті найтаємніші й найтаємніші куточки заплутаного лабіринту психології людини, куди до цього часу об’єкт знимального апарату не міг встромити свого цікавого носа.

Кіно. 1926. № 10. Серпень. С. 24–26.

М. Лядів

ДЖЕРЕЛО КІНЕМАТОГРАФІЇ

(Луї Деллюк)

«Знаменитий», «талановитий», «проникливий» — казали про нього два роки тому назад, коли він помер (в 1923 р. 21 березня), і ось зараз не знаходиш ради, коли читають поміж рядками якого-небудь радянського автора, що нараз закидав — «поверховий Деллюк». «прославлений на Заході автор надто легковажної «Фотогенії»…

Невже книги мають свою весну, літо і осінь? Чи, може, перед нами одна з тих підозріло блискучих сенсацій, що осліплюють дрібного буржуа за-кордоном, але порожнеча яких виявляється, як-тільки до них торкнулося перо тверезої радянської критики?

Ми несправедливі до Деллюка. Несправедливі, і навіть більше — невдячні.

В наших кіно-журналах, в книжках, що розроблюють теорію кіно, на всі лади повторюються: фотогенія, фотогенічний, нефотогенічний і т. д.

Я не хочу сперечатись про цінність та оригінальність всіх цих міркувань Але лише обмаль їх «науко віші», серйозніші та глибші за ті, що їх вперше висловив «поверховий» Деллюк в своїй

445. *Фейдт Конрад (Veidt Conrad)* (1893–1943) — німецький актор театру і кіно. Найбільш відомі його акторські роботи у фільмах німецького кіноекспресіонізму. — *Прим. упор.*

446. *Ханс Ріхтер (Hans Richter)* (1888–1976) — німецький художник, графік, кінорежисер-авангардист і теоретик кіно. — *Прим. упор.*

«Фотогенії» та по инших, невідомих нашому читачеві, книжках. Ми несправедливі до Деллюка через те, що не хочемо поставитись до нього з певною критичною серйозністю. Протягом недовгого часу покійний французький письменник-кінематографіст зумів скласти надзвичайно широку і різнобічну спадщину.

Навряд чи хто инший із сучасників зможе в цьому відношенню дорівнятися Деллюкові. Але не все, що написав він, має одинакову вагу, не все в одинаковій мірі цінно.

Треба оцінити спадщину Деллюка з погляду історичного, бо тут уже вступила в свої права історія.

Спробуймо це зробити.

Якийся журналіст (здається, дуже талановитий, дуже відомий і, здається, французький) один раз сказав, що справжній журналіст в усіх творах своїх незмінно відміняй та розвиває дві-три думки.

В дійсности це можна прикласти не тільки до одних газетних професій.

Дуже часто зустрічаються письменники одного героя. Дуже часто пропагандіст досягає мети іменно тим, що кожний політичний виступ направляє в той-же бік.

В книгах Луї Деллюка розкидано багато яскравих, свіжих думок, влучних афоризмів, цікавих міркувань. Але ніде, мені здається, його діяльність не виявилася так різнобарвно, як в оцих рядках:

«Ми живемо тоді, коли народжується надзвичайне мистецтво. Справжнє єдине нове мистецтво кінематограф уже має своє місце в сучасності і колись заживе небувалої слави, бо він, я вам кажу, бо він є сином механіки, і сином ідеалів людства».

В цьому весь Деллюк, зо всіма своїми хибами і при всій зброї свойого хисту.

Тут декламація поєднується з фанатичною переконаністю, і думкою проникливою, що шукає, що прагне і що запалює нестримний темперамент войовника-пропагандіста.

Можливо, що для деяких наших кіно-теоретиків чи кіно-літераторів оці слова здадуться лише для того щоб ствердити «верхоглядство» і легковажне фразерство Деллюка. «єдине і нове — каже Деллюк, — надзвичайне, що має в собі ідеали людства, що заслуговує на якусь виключну славу». Хіба це не загальники? Хіба можна на цьому патетичному суєслові будувати теорію та естетику кінематографа?

На останнє запитання я дозволяю собі відповісти: можна, але за одною умовою: як що можна пробробити детальний одбір елементів теорії від елементів агітації, що мають відношення лише до того оточення, в якому створювалися ці фрагменти кіно-теорії, кіно-літератури. «Надзвичайне», «єдине», «нове», — це та мета, в яку бив Деллюк протягом майже десяти років. І хто знає, чи не йому ми з обов'язані тим, що в наш час менше доводиться балакати про кінематограф, яко мистецтво, чи про самостійні та широкі шляхи його художнього розвитку

Певно тільки деякі знають, що знаменитий і «прославлений» основоположник кіно-критики, теорії та кіно-журналістики довгий час був переконаним ворогом нового мистецтва.

«Я ненавиджу кінематограф. Як я його ненавиджу! До війни я відвідував його тільки з примусу», так характеризуй автор «Фотогенії» свій докінематографічний період діяльности.

В останні роки, напередодні світової війни, цікавість до кінематографії з боку представників літератури значно послабшала.

Коли на початку девятисотих років винаход братів Люм'єрів зацікавив усіх, як технічне чудо, то в 1910–12 р. кінематограф спіткала доля грамофона, що став розвагою не надто вибагливої категорії глядачів.

«Привид, що не залишав надії», «мизерна механіка» — каже Деллюк, передаючи свої враження від французьких фільмів того часу. Нагадаю читачеві, що тоді ще не знали в Европі ні Грифітса, ні Чапліна, і взагалі не знали, що існує; американське кіно, якому доля судила поширюватися по всьому світі і показувати шлях європейській кінематографії.

В Европі в той час відношення кіно-виробничих сил було протилежне сучасному. Німеччина і Швеція стояла на останньому місці. Провідна роля належала Франції. Найстаріші фірми «Пате» і «Гомон» панували на європейському ринкові. Єдиним конкурентом Франції була Італія, що дала перші бойовики типу «Камо грядеші»[447], «Юлій Цезар»[448] то що.

Здавалося, що саме по Паризьких ательє, треба було шукати перших паростків творчих досягнень.

Але було не так. Бо ніхто, навіть піонери французького кіно, навіть той, що добрі зиски мав із цього, в глибині душі не вірив, що кінематограф може піти дальше за вульгарні підроблення під театр та примітивні сюжети бульварної літератури. Взагалі кінематограф вважали справою не серйозною. Кіно-підприємці спішили взяти з нього як найбільше грошей, витрачуючи кошики.

Грала в фільмах безталанна акторська «дрібнота» за керівництвом нездар-режисерів. Прекрасно характеризує; тодішніх кінематографічних верховодів випадок з самим Деллюком.

Багато з журналістів і письменників, не зважаючи на всю свою пиху, були не від того, щоб инколи «схалтурит» для якої-небудь кіно-фірми.

Якось Деллюк запропонував був одному директорові тему, що за нею врешті було замовлено написати сценарій. «Я вам заплачу 50 франків» — запевняв замовець. Але автор не одержав ані одного сантіма, бо після того, як сценарій був прочитаний, директор надто неприхильно поставився до драматургічних спроб Деллюка, і «твір» Деллюка було відхилено. Пройшов деякий час, і цей сценарій з'явився на екрані.

— «Я ненавидів його! Як я ненавидів кінематограф!»

Минуло три-чотири роки. Розгардіяш війни. Наплив американської продукції. Чутки про розвиток кіно-промисловости «по той бік світу», в ворожій Німеччині. Французькі фірми докотилися до повного банкруцтва.

Ми тоді стріваємо Деллюка в колі деяких молодих новаторів кіно, що серед них яскраво виділяється хист Абеля Ганса, Луї Нальпа, Марселя л'Ерб'є[449]. Той, що так ненавидів «мізерну механіку», з головою увійшов у кіно-виробництво. За короткий час він поборює; всі труднощі незнайомого йому мистецтва. Його сценарії, згодом видані окремою книжкою, визнаються за зразок кіно-драматичної майстерности.

Він виявляє, свої надзвичайні здобности в режисурі, але головне не в цьому: практичний досвід, як зброя для тої священної боротьби, що почав її він, ось чого прагне Деллюк, перший вартовий прийдешньої кіно-культури.

У Деллюка — безліч ворогів на його шляху. Кіно-крамарі, що гвалтують молоде мистецтво во ім'я легкої наживи, нікчемні актори, режисери, публіка, що зневажливо ставилась до нового мистецтва — ось вони.

Проте: одною рукою він допомагає, шуканням Абеля Ганса. Друга вже піднесла зброю, рішучий по мах: — і він влучно встромляв лезо їдкого лапідарного памфлета (хто краще за Деллюка володіє; цієї складною формою напів-пародії, напів-сатіри?) в одного з найзапекліших душителів кіно-мистецтва.

447. «Камо грядеші» (Quo Vadis?, 1913, реж. Е. Гуацоні). — *Прим. упор.*

448. «Юлій Цезар» (Cajus Julius Caesar, 1914, реж. Е. Гуацоні). — *Прим. упор.*

449. *Л'Ерб'є Марсель Шарль Адрієн (L'Herbier Marcel Charles Adrien)* (1888–1979) — французький кінорежисер, сценарист, продюсер, теоретик кіно. — *Прим. упор.*

Він годинами просижує в редакції «Cinema», цієї першої в світі незалежної трибуни кіно-культури та кіно-громадськости.

Він — редактор — керую масами кіно-глядачів, примушуй цибати п галасувати моторних шахраїв фільмового виробництва та прокату. Тут-же, в редакційному пеклі, він пише витончені афоризми, що з них врешті зростають і зростатимуть в інкубаторах учених-теоретиків довгі міркування про основи кіно-мистецтва.

Нараз — коротка думка. Рішучість; — він вже на вулиці, зупиняв «таксі».

Крісло директора порожню.

День, другий, третій. Ніхто не турбуються: звикли. Редакційна машина працює. Нарешті лист. Штемпель: «Сан-Сабастьяно». Деллюк знайомиться з дикою природою і захоплюються красою басків, яко зразками фотогенічності.

Але цього замало.

Він вишукую час для імпровізованих екскурсій до вечірніх околиць Парижу. Його приваблюють тісні й задушні театрики в робітничих кварталах. Він прислухаються. І тут, далеко від блискучих салонів, він плекаю в собі ясні та проникливі думки про інтернаціоналізм фільма, про психологію натовпу.

Деллюка визнають, правда, не дуже охоче, за «батька» т. з. фотогенії, себ-то науки про ті ознаки що відрізняють кінематографічну натуру від не кінематографічної.

Все-ж, — це особливо дивно в наших радянських умовах, ще ніхто, здаються, не визначив другої безумовної заслуги Деллюка.

Коли читаєшь «Фотогенію», то при всій фрагментності її змісту не можно не розрізнити в книжні двох головних розділів: 1) естетіка фільма, 2) псіхологія глядача та соціологія кіно.

Можливо, це здаються перебільшеним: соціологія? Гаразд, ми умовились про те, що не шукатимемо у Деллюка якихось систем, фундаментальних «основ», систематичного вивчання то-що. Ми говоримо лише про те, що характерно для Деллюка. Досвід, що його приніс він з околиць та робітничих кіно, найкраще виявлено в статті «Натови перед екраном». Хто з увагою читав «Фотогенію», той не міг не задуматись над висновками з цієї статті. Хіба не звучить парадоксом в устах буржуазного інтелігента, мистця, естета таке твердження? — «Кращі з них (глядачів) — глядачі робітничих кварталів Парижу… Вони захоплюють мене своїм смаком, своїм проникливим сприйманням»

Факти, що наводить Деллюк, не зважаючи на деяку давність, надзвичайно цікаві. Ось авдиторія, що складаються з крамарів, господарів шинків, танцюлек то що. В програмі: «Десята Сімфонія» Ганса, складна натхнена, але й пересичена претензеційним естетизмом картина. І вона захоплюю міщанського глядача.

Другий глядач: люди в кепках, простоволосі або в хустинках жінки. Грім овацій супроводжую фільм. Зхвильовано, побожньо дивляться носії, поденні робітники та шофери не менш складну картину Т. Інса «Лиха доля».

Чи можна було сподіватись, що все не дійде до звичайного глядача?

Естет, інтелігент, французький буржуа, далекий від пролетарської ідеології, від дійсної революційности пригноблених, Луї Деллюк своїм шляхом досяг тих висновків, що їх з такими труднощами сприймають за наших часів багато «попутників» радянської кінематографії.

Кінематографіст, практик чи ідеолог, повинен частіше зустрічатися з масою глядачів. Деллюк, що до цього, випередив навіть наших радянських кінематографістів, які, так-би мовити «ex officio», в силу програмових завдань, повинні прислухатися до голосу маси. Кільканадцять

років тому мистець-громадянин Луї Деллюк зробив те, чому повинен слідувати кожний серйозний робітник екрану і, характерно, що перевагу він дав робітничій авдиторії.

Ще раз повторюю:

ми несправедливі до Деллюка.

Кіно. 1926. № 11. Жовтень. С. 8–10.

Ол. Полторацький (Озеров)

ОБРАЗОВІСТЬ У КІНО

Останніми часами серед теоретиків кіномистецтва позначився інтерес до питань, так би мовити, кіно-поетикп. Невпинно зростаючи та набуваючи все більшої питомої ваги кіно займає все почесніше місце серед инших мистецтв. Проте досі ми не маємо майже жодної серйозної праці, що спромоглася-б підсумовати засоби (прийоми) кіно-мистецтва; воно-ж бо цього потребує.

I.

Образовість — то є засіб (прийом), що властивий є всім видам мистецтва. Є три види образів: метафора — уподоблення або перенесення, метонимія-синекдоха — той вид образовости, коли ми замісць білого предмету бачимо його характерну частину, або замісць якого-небудь предмету тільки пою акцію.

У кіно ці засоби набувають специфічних форм.

Ми майже не зустрічаємо тут чистої метафори, — завжди, коли вживано метафору, вона дається, як двохчленне порівняння.

Засіб синекдохи вживано значно частіше ніж напр. у літературі. Можна навіть сказати, що синекдохічність — то є принцип гарного монтажу.

Засоб образу — тропа все більше проходить до кіно-практики. Ми можемо простежити на прикладі де кількох фільмів, як ці засоби вжито. Візьмемо: «Слюсар та Канцлер», «Гамбург» та, нарешті, «Панцерник Потьомкін».

В «Сл. та К.» цілком метафоричний є такий епізод. Графіня, ультра-романтична персона, танцює танок «Кохання та смерти». Кадри, що на них змальовується її рухи, перемежаються з кадрами, на яких знято рухи салдата-вартового, що його незабаром убито. Очевидно, цей епізод є двочленною метафорою-порівнянням, що побудоване за принципом контрасту. Цеп епізод справляє сильне художнє враження; до певної міри його можна вважати за художній центр сього фільму. У «Гамбурзі» є чудесний кадр-метонімія: коли німецькі робітники озброюються, аби влаштувати путч, хтось із них застромлює обійму в мавзер. Отой момент, що його знято «крупно», чудесно характеризує напруженість моменту.

На цьому прикладі ми простежили, як у кіно вживається засіб образів. Але треба ще вказати на фільм, де користування з цього засобу зведено до певної системи.

Цей фільм – «Панцерник Потьомкин». Образи в ньому не випадкові. їх цілком свідомо та дотепно організовано. Метафори в цьому фільмові обслуговують переважно події загального характеру. Пригадаймо море, що хвилюється (початок фільму) або левів на фронтоні оперового театру коли Панцерник стріляє по місту). Цілком зрозуміло, чому саме метафори ілюструють ці моменти: дія або ще починається, або досягає кульмінаційного пункту — отже є час де можна підсилити художність фільму, порівнюючи конкретну річ, або стан речей до чогось иншого.

У тім моменти, коли дія тільки розгортається, коли уява глядачева уважно стежить, як розгортається дія, тол вжито засобу метонімії-синекдохи. Пригадаймо такі кадри: окуляри лікаря, що теліпаються на мотузці, хреста на пузі поповому, кортик офіцера.

Чому саме Ейзенштейн так, а не так організував та розподілив образи в «Панцернику»? Очевидно, до цього його примусила сама природа цих видів образовостп. Отже, роля їх є такою:

1) Метафора привчає нас дорівнювати один предмет або учинок до иншого. Це має велике агітаційне значіння. У рухи графині та салдата, що дорівнюються один до одної внесено стільки протилежного соціального змісту, що цей коротенький епізод більш говорить уяві глядачева, ніж уся решта кадрів. Але таке двочленне порівняння примушує глядача переноситись до иншої обстави, до того-ж на двочленне порівняння витрачається більше часу (метрів плівки). Тому метафорів вживається тільки в той час, коли дія зупиняється на одному з кульмінаційних пунктів.

2) Метонимія та синекдоха певним чином організують увагу глядачеву, зосереджують її на найважливіших моментах; або роблять більшу чіткими та конкретними акції людей, виділяють окремі важливі деталі, замісць того, щоб розпорошувати увагу глядача на цілу низку зорових одиниць. Цей момент організації та напрямування уваги й дозволяє вживати ці тропи в найнапруженіших сюжетних моментах. Досить продивитись відповідні кадри, щоби з цім згодитсь.

II.

Ми простежили, як вживається засіб тропів-образів у кінофільмах Усім відомо, що цей могутній засіб щойно починає проходити до кіно-виробництва. Проте, його роля є величезною. Як і в літературному творі, так і в кіно-фільмі образ стає за художній центр картини, він краще за инших засобів впливає на глядача. Раніше з цього засобу не користувалися. Цілком зрозуміло, чому. Кіно-мистецтво ще не було остільки розвиненим/ щоби воно могло від простого констатування фактів до найвищих щаблів кожного мистецтва — до умовності — дійти. Але така доля кожного виду мистецького. Як це встановив Плеханов, першою умовністю кожного мистецтва було лише те, що людина наслідувала те, що вона бачила. Лише згодом мистецтво стало до певної міри умовним, виробило свої специфічні засоби, що одним з них є засіб образів.

Така сама доля цього засобу і в кіно. Образовість ледве-ледве та дуже поволі проходила до кіно-фільмів. Тепер же найкращі фільми иноді цілком побудовано на цьому засобі. І він виправдує себе: досить нагадати, з яким захопленням сприймаються образні місця хоч би в «ПКП». Це свідчить про те, що глядач досить розвинувся, він сприймає та розуміє цю умовність, вона доходить до нього та ним опановує.

Шукання й експерименти в цьому напрямі мусять тривати і далі. Радянський фільм повинен мати свою оригінальну форму.

Треба шукати її. Закони форм инших галузей мистецтва — не обходять і кінематографію.

Кіно. 1927. № 1(13). Січень. С. 12.

Ол. Полторацький (Озеров)

ПРО «ЗОРОВУ ТОЧКУ» В КІНОФІЛЬМІ

Радянське кіномистецтво високого художнього рівня доходить. Проте досі радянську кінопродукцію позначає надзвичайна неорганізованість художніх елементів. Цілком слушно кажуть, що «кіно-форма» в нас шкутильгає слідом за насиченим соціяльних «змістом». Маємо на меті висвітлити одне питання, що має велике значіння. Говоримо про, так-би мовити, «зорову точку», або «погляд», цебто про те місце, що з нього апарат мусить здимати кадри.

Уявімо собі один епізод, що його знято в два способи: людина бачить на кронверку фортеці шибеника.

1 спосіб: а) (крупно) Людина дивиться, здрігається. b) Шибеник висить на шибениці.

2 спосіб: а) (крупно) людина зводить очі вгору. b) (вертикальна панорама від людини) мури фортеці. Початок шибениці. с) (крупно) людина підняла очі в гору, здрігається. d) (вертикальна панорама продовжується) шибениця, е) (апарат здригається): шибеник.

Один епізод знято в два способи, що побудовані за цілком одмінними принципами. Перший спосіб — це Холодний об'єктивний показ. Другий, спосіб — показ суб'єктивний, де — дійсно наочно — показується, як людина побачила шибеника. Цілком зрозуміло, то другий спосіб значно більше впливає на глядача, ніж перший.

Про цей старий спосіб «суб'єктивного показу» згадував іще Потебня: *«Конкретність* того, що змальовується, залежить від виразності погляду. Для цього треба вказати, хто саме бачить, хто робить те, що змальовується. Згідно з цим визначати місце, час, змальовувати дію в формах виразно-особистих поетичніше, ніж у формах байдужих» (Зап. по т. сл. стор. 289). Цей нормативний закон, що його вживано в літературі, слід перенести й до кіно. У кіно він набуває особливого значіння: коли, читаючи літературний твір, ми тільки у гадці уявляємо собі той чи той епізод, то в кіно ми наочно його бачимо. Отже кадри, що їх знято з погляду героя, впливатимуть на нас безпосередньо, просунуть нас до його психіки. Пригадаймо чудесний кадр з «Панцерника Потьомкіна»: людина падає зі сходів. Напевне, в 100% глядачів голова пішла навкруги.

Усі кадри, що складають кіно-фільм, треба розподілити на три групи. Розподіляючи, матимемо на увазі три стихії, що складають усяке оповідання: 1) опис «очима оповідача», опис об'єктивний, 2) опис «очима дієвої особи», суб'єктивний, 3) образи.

1) ***Опис об'єктивний.*** Очевидно, апарат мусить знимати так, щоб глядач а) бачив об'єктивний хід дії, її загальну картину. До таких кадрів можна віднести: загальний вигляд мосту, що його треба висадити в повітря («Гамбург»), панораму цирку («Спартак»), вертикальну панораму 4 поверхів готелю («Остання людина»), b) бачив те, про що оповідає стороння особа.

2) ***Опис суб'єктивний*** мусить бути завжди в ті моменти, коли дія розгортається: він бо найсильніше може впливати на глядача. Пригадаймо кадри: «Вона» штовхає «його» з високої скелі, «він» падає вниз, у калюжу. «Вона» дивиться, як «він» летить. («Три епохи»[450]). Героїня (апарат) бачить з 3 поверху, як поліцаї увозять її коханця. («Процес 3 міліонів»). Швайцар дивиться на сусідок, що одна одній переказують про нього плітки. Тут чудесно вжито психологічно-виправдану

450. «Три епохи» (Three Ages, 1923, реж. Б. Кітон). — *Прим. упор.*

панораму: глядач розуміє, що отак дідусь-швайцар кидає погляди з одної сусідки на другу («Остання людина»). Пригадаймо також блискучі кадри з «Ост. люд.» та «Найди Джуді», що знималися складною експозицією: вони надзвичайно яскраво змальовували становище п'яної людини.

3) ***Образи.*** З ними справа стоїть трохи складніше. Але й тут треба очевидно користуватися з того принципу, що його навів Потебня. У цих образових кадрах, шляхом їх суб'єктивації, можна досягти надзвичайних ефектів. Але безперечно є такі образові кадри що їх дати суб'єктивно не можна. Це здебільшого двохчленні порівняння. Пригадаймо епілог «Страйку» — порівняння: а) розстрілюють робітників, b) на бійні вбивають худобу. У цьому порівнянні очевидно слід додержувати об'єктивне оповідання. Отже, треба обережно підходити до образних кадрів, кожен раз звертаючи увагу на те, чи не можна той чи той кадр подати суб'єктивної

Ці три стихії складають усі кадри фільму. Питома вага кожної з них у різних фільмах є одмінною. Адже можливо побудувати майже цілком суб'єктивні фільми. Але в таких картинах, як напр. «Нібелунгі», суб'єктивних кадрів нема: надто вже в них повільно та велично розгортається дія. Суб'єктивний кадр вносить до дії надзвичайну напруженість та динаміку.

Отже, обмірковуючи кожен епізод майбутнього кіно-фільму, треба уважно ставитися до справи, розподіляючи «зорову точку» кіно-апарату. Тільки логічне з мистецького боку їхнє розподілення може піднести кіно-фільм на належну височінь. Досі-ж було два підходи до «зорової точки» апарату: «фотогенічна», коли вибиралося таке освітлення, яке-б яко найбільше сприяло фотографуванню. Якщо вважати такий підхід за трохи наївний (треба додержати гарного освітлення та художньої логіки разом), то другий підхід, що буває дуже часто в європейських операторів, не можна не назвати рекламним: оператори мусять як найвигідніше «подати» ту чи ту кіно-зірку. Очевидно, ані перший, ані другий підходи для радянської практики не годяться.

І от треба відмітити, що час од часу суб'єктивні кадри все більше проходять до кінопрактики. Час уже прийняти їх, як певний принцип художньої кіно-праці.

Резюмуємо: суб'єктивні кадри сильніше за инші впливають на глядача. Користуватися з них конче необхідно. Але треба додержувати певної гармонійности між кадрами об'єктивними, пам'ятаючи, що суб'єктивні кадри вносять до дії напружену динамічність. Отже, очевидно, на початку фільму (якщо там немає .раптового почину) переважатимуть кадри об'єктивні. Середина та особливо кінець фільму мусять бути побудовані на кадрах суб'єктивних, переважно.

Справа правильної організації «зорової точки» — справа правильної організації всього фільму.

Кіно. 1927. № 5(17). Березень. С. 5.

О. Перегуда

ОХМАДИТЕ, ТИ СПИШ!

По метриці 1895 рік вважається за рік народження кінематографу: в цей рік брати Люм'єри уперше демонстрували на екрані кінематографічний фільм.

Од 1895 року й до сьогодні 31 рік і треба сподіватися, що в такомі віці дитина уже зможе говорити сама за себе й вимагати собі відповідного місця в культурі.

На ділі ж виходить, що вихователі так запаморочили голову, що ледве-ледве бідна дитина починає знаходити свій шлях.

Свого часу всі значніші авгури запевняли, що цьому байстряті фото й театру серед пристойних, вихованих дітей культури місця нема й тільки в спеці світової війни, коли й салдат зміг на час гострої небезпеки стати генералом, рішили допустити непотрібну дитину межи люди.

Дитина влізла й так міцно засіла в нашому щоденному житті, що найзавзятіші скептики поволі прийшли до переконання, що й справді цей вундеркінд завоював собі увагу.

Дитина, коли підросла, надумалася й од свого імени одкинула половину й замість кінематографа почала називатися просто кіно.

Винен в цьому Давид Гріфіт (ніби хрещений батько), який перший зрозумів незвичайну вдачу, неймовірні можливости байстряти, що миттю переросло своїх батьків — і фото, і театр. А потім ще й на батьків вплинуло, так, що мати-фото стихійно розвинулась, а батько-театр розгубився до краю. І тепер численні авдиторії, гроші, кадри людей, — все це йде до шлунку кіно.

Фільм — це просто плівка, яка инколи буває такою страшною, що її забороняють обережні соціялісти (як на Чехах — «Панцирник Потьомкин»). Взагалі ж фільм є конденсована енергія, що її витрачено з тим, щоб повернути через мільйони людей, які подивляться на неї, перегартують її в своїх емоціях, перетравлять в своєму мозкові.

І нарешті кіно стало ознакою нашої доби, вгризлося в наше життя й загрожує захопити в свої руки гегемонію, бо нема жодної дільниці нашої діяльносте, куди б ненажерливе не простягало свої довжелезні тисячометрові руки.

Техніка й мистецтво.

Змичка, за яку балакали чимало, а вона сама собою повстала.

Промисловість і освіта.

Комбінація несподівана, ворожа, але органічна, яка сама в собі таїть незвичайну діялектичну силу.

Кіно взагалі — це факти, факти, факти.

Але факти не узагальнені, факти не провірені, факти не канонізовані.

Не моїй невірній руці творити теорію кіно, але оглянути факти, порівняти їх і подумати варт.

Раз-у-раз ми чуємо жалібні стони: немає у нас фільму, наш радянський фільм недогідний, сумний і т. и. А коли задумаєшся, а чому справді нема в нас путящого фільму, то чимало де-чого полізе в голову: не може учити марксізму старий пан, агітувати за новий побут — церковний староста, розрішати полову проблему — хазяїн «ательє мод».

Література за час революції пройшла через процес найболючішої діференціяції: розкидали старі теорії, створили нові, розігнали старі школи, будували нові; джерела, першоджерела, річки, течії, течійки.

Так само театр.

Так само малярство.

Так само музика.

А кіно?

Тут все спокійно.

Єдиний взірець — у «них».

У нас все погано, — у «них» — все добре.

Єдине, що в «них» добре — це те, що там працюють, а погане у нас, що у нас балакають.

Там експерименти на ділі, тут на словах.

Та хоч би тих слів було багато, а то «кіно-печать» видала штук 50–60 назв, та з них одвертої халтури 99%.

Очевидно й «там» балакають і навіть пишуть, а ми годуємо наших читачів замість серйозної теорії — анекдотами про Мері й Дуга.

А є, очевидно, книжки, що їх і перекласти й видати варт.

Кіно це є спосіб організувати авдиторію через емоцію шляхом зорового образу.

Про потребу організувати авдиторію говорити не доводиться. Емоцією добитися організованости найлегше — це знали всі проводирі й правителі, коли давали трохи хліба й багато видовищ.

Зорові образи та ще й рухомі, які фактом своєї ритмічної зміни можуть майже фізіологічно впливати на глядача, які тим самим абсолютно доступні й не вимагають жодної підготованости і жодних властивостей, крім очей, уваги й охоти, — найкоротчий і найкращий шлях до викликання певних емоцій.

Авдиторія у нас численна, часто одностайна, значить легко її організувати, та до того ж вона й гроші тратить за це — значить організовується на самоокупаємость. А от емоції щось не зовсім притупилися, — бо стільки пролити штучної крови й сліз, скільки у нас в фільмах, можна втопити найбуйнішу емоцію. Стільки трупів і в бухтах, і в вибухах, і навіть у Римському цирку.

Правда, є й наслідки: процеси різних хуліганів. Вони так досконало навчилися з фільмів гвалтувати дівчат, що уміють це робити бездоганно й звичайно не можуть не прикласти своєї умілости до життя.

Нарешті зорові образи — це найлегче: образ перший — людина з партквитком, другий — чесна дівчина, третій — білогвардієць, одвертий чи скритий, а далі бовтання у кіно-водиці до нестями.

Епохи міняються, а зорові образи, як маски, лишаються незмінними, а варто б змінити! Ох, як варто!

«Квіти життя» — діти, центр уваги суспільства, й тому природньо, що українське суспільство хоче знайти й свою дитину — українське кіно.

Коли шукають загублену дитину, то для цього є численна кількість методів. Перший і випробований метод розламаної монети, половинки якої знаходяться у батьків і у дитини, але в данному випадкові цей метод не підходить, тому, що у батьків при народженні дитини не було сили розламати монету.

Другий спосіб це «рожевий черевичок», але він непридатний через бідність батьків.

Нарешті третій спосіб — через пресу.

Вдалий спосіб. Цим способом дійсно доходимо мети й знаходимо дитину українського суспільства — українське кіно, яке пишається на сторінках журналу «Кіно».

А шкода. Варто б дитині уже потрошки переходити на життя, на фабрики, яких нам не бракує.

Треба працювати, робити фільми, здорово їх критикувати й на тлі цієї критики творити школи, творити угруповання.

Треба чистити свої лави, нищити весь «примазавшийся» елемент, брати в шори попутників.

Слухняна дитина кіно одразу ж відповідно поставиться до цього й доведе, що вона уміє прекрасно поводитися не тільки в товаристві аматорів голого жіночого тіла, але й в товаристві аматорів мозолястих рук.

Бумеранг[451]. 1927. № 1. Квітень. С. 27–31.

451. Київський альманах «Бумеранг». Вийшов лише один номер. — *Прим. упор.*

Р. Пельше[452]

КИНО-НАТУРАЛИЗМ

Советская кинематография насчитывает до пятидесяти кинорежиссеров. Большинство этих киноработников еще идейно и художественно связаны со старой европейской кинематографией, с ее устаревшими взглядами на кино. Эта наиболее многочисленная группа наиболее художественно аморфна. В ней уживаются различные мелкие течения, которые здесь не перечислить. В этой группе немного крупных талантов. И, наконец, она преемственно связана и с предреволюционной русской общественностью, с ее идеалами и идеологами, с верхушками русского либерального буржуазного общества.

После разгрома революции 1905 г. среди русской интеллигенции, как известно, процветали индивидуалистические упадочные настроения. Эти политические, этические и эстетические упадочные настроения находили естественно свое отражение во всех областях искусства. Вскоре эти настроения, конечно, перекинулись и в молодую тогда русскую кинематографию и там крепко и основательно укоренились: Появились сотни мистико-сексуальных фильм, инсценировки литературных образцов художественного декаданса, вроде «Портрета Дориана Грея» — Оскара Уайльда, «Сладострастия» Д'Аннунцио, инсценировки работ Пшибышевского, Арцыбашева, Вербицкой, Игоря Северянина, а также инсценировки на такие темы, как «О ночь волшебная, полная неги», «И все осмеяно, оплакано, разбито», «Голгофа любви», «Любовь натурщицы» и т. п.

Октябрьская революция получила в наследство тысячи картин, идеологически не приемлемых и вредных, зато легко поддавшихся уничтожению. Но более тяжелым наследством — были и остаются артистические и режиссерские кадры, являвшиеся проводниками этой буржуазной кинопошлости и влившиеся в советскую кинематографию. С этим нельзя не считаться.

Октябрьская революция поставила перед этой группой режиссеров, сохранивших идейную преемственность с дореволюционной эпохой, трудновыполнимую для них задачу: гармонически сочетать эстетическую ценность кино — произведения с новым «социальным заказом». Слишком много и глубоко в психике застряло буржуазных навыков, традиций, понятий, пережитков — целое миросозерцание и мироощущение. Поэтому произведения этой группы и ныне часто характеризуются слащавостью, сентиментальностью. В них крупные социальные моменты часто снижаются до степени пошлых положений. Но, тем не менее, в этой численно большой группе режиссеров имеются крупные имена, создавшие несколько больших и ходких «боевиков».

Тут идеология, столкнувшись с хозрасчетом, частенько сдавала позиции.

Среди этих лучших имен можно назвать режиссера Протазанова, работавшего в русской; дореволюционной кинематографии (ставившего, напр. «Пиковую Даму»). В дореволюционное время режиссер Протазанов работает неизменно с частным коллективом «Русь», объединившимся

452. *Пельше Роберт Андрійович* (1880–1955) — радянський партійний, державний і науковий діяч, мистецтвознавець, докт. філологічних наук (1948), професор, академік АН Латвійської РСР (1951), засл. діяч культ. Латвійської РСР (1945). З 1924 – зав. художнім відділом Головполітосвіти Наркомосу РРФСР. Очолював відділ мистецтв Наркомосу УСРР. — *Прим. упор.*

впоследствии с Межрабпомом. Им поставлены такие кинокартины, как «Процесс о трех миллионах», «Человек из ресторана», «Его призыв», «Сорок первый», «Закройщик из Торжка», «Аэлита» и пр. Хотя Протазанов иногда пользуется и условными методами кино-работы («Его призыв», «Аэлита»), все же в основе он остается сторонником натурализма, при этом иногда с доброй дозой слащавости («Человек из ресторана» особенно).

Тут же, но ступенькой ниже, стоит режиссер Гардин, творец многих и многих советских кинокартин: «Помещик», «Остап Бандура», «Атаман Хмель», «Золотой Запас», «Крест и Маузер», «Призрак бродит по Европе», «Слесарь и Канцлер», «Поединок», «Особняк Голубиных», «Поэт и царь», «Кастусь Калиновский», Некоторые из этих картин не лишены не только художественного, но и крупного общественного значения. Но все же они обнаруживают верность принципам натурализма, отсутствие творческого размаха и наличие мещанского душка и привкуса сентиментализма.

Еще ниже стоит режиссер Сабинский, который дал советской кинематографии «Катерину Измайлову», «Враги», «Черное сердце», «Старец Василий Грязнов», «Могила Панбурлея», «Пурга». Творческого размаха еще меньше. Даже имея перед глазами приличные театральные образцы, Сабинский дает фильму слабее этого образца, (напр. его фильма «Пурга» и пьеса «Пурга» в театре б. Корша).

Еще дальше идет целая плеяда режиссеров более мелких величин, которыми создана основная масса советской продукции.

Всю эту многочисленную группу режиссеров и их произведений можно характеризовать, как не имеющую своего оригинального художественно-формального «стиля». Тут все построено по принципам и методам натурализма, а также на заимствовании; тут нет своего лица. Журнал «Советский Экран» дает этому безликому «течению» убийственную характеристику: «девяносто процентов режиссеров ставят фильмы по принципу: «не спорь, делай, что безобидней и пошаблонней».

Прошлое цепко держит эту группу в своей власти. И хотя эти режиссеры ставят и пытаются под нажимом общественности решать современные проблемы, но на революционные задачи, на явления нового советского быта они неизбежно глядят сквозь призму воспитавшего их дореволюционного мещанства. Потому было бы правильным характеризовать эту мещанскую натуралистическую школу, как консервативное течение в советской кинематографии, в лице некоторых представителей не лишенной элементов реакционности.

У режиссера Роома, в сущности, нет школы, направления, как у Кулешева и его талантливого ученика Пудовкина. Роом родственен той многочисленной группе режиссеров, течение которых мы определили, как натуралистически-консервативное. Роом наиболее талантливый из них и поэтому стоит в стороне от них.

Он бытовик с патологическим уклоном. Беря по содержанию революционный материал — как, например, «Бухта смерти» — он выпячивает в нем моменты садизма, жестокости и человеческого озверения. Грубо натуралистическими приемами он доводит зрителя почти до тошноты. Роом — заболевший талант. В «Бухте смерти», в «Гонке за самогонкой», в «Предателе», в «Любви втроем», и даже в «Ухабах» он стремится запечатлеть в уме зрителя наиболее патологические моменты. В «Бухте смерти» — сцены белогвардейских зверств, в «Гонке за самогонкой» — сцены разврата в кабачке, в «Предателе» — порнографические сцены в публичном доме, в «Ухабах» — сцены истерии, пассивности, безволия и мещанского финала. Роом художественно растет в своих работах, но вместе с ростом его талант изощряется в выявлении ажурных тонкостей патологических переживаний человека. В этом отношении характерна сцена истории

с работницей в «Ухабах». От грубо натуралистических сцен проявления патологии человеческой психики Роом перешел к ее сложным патологическим состояниям. Но во всех этих работах он по-прежнему не порывает с воспитавшим его натуралистическим направлением искусства. В лице Роома натурализм хочет утвердиться в советской кинематографии. Прав В. Туркин, говоря, что натурализм не складывает своего оружия. В работах старых кинорежиссеров он стремится омолодиться введением в свои приемы новых методов оформления, он стремится стать живее и ярче, покушается на введение кино-аттракциона, совершенствует свой монтаж. Но он слишком неохотно сдает свои основные принципиальные позиции. И этот консерватизм лишает его места на передовых позициях современного киноискусства. Группа режиссера Роома тоже принадлежит к этим омолаживающимся консерваторам старой кинонатуралистической школы.

На путях к динореализму

Наряду с охарактеризованным консервативно-натуралистическим и отчасти реакционным течением в советской кинематографии появились за последние годы новые течения, резко порывающие со старым кинонатурализмом. Так сделал режиссер Лев Кулешов со своим коллективом. Основным в работах Кулешова является чрезмерное искание формальных новшеств с уклоном в сторону движения ради движения и приключения ради приключения, переходящего в ненужное трюкачество. Кулешов, по преимуществу, экспериментатор в кино. В этих экспериментах он иногда проходит мимо достаточно четкого понимания зависимости формы от содержания; но эти искания, хотя для самого Кулешова и кончились печально (он принужден был уйти из Совкино после неудачи с «Вашей знакомой», сразу пошедшей на третий экран, хотя и не по вине Кулешова, а сценариста А. Курса и Совкино), дали весьма ценные результаты для его учеников, для советской и мировой кинематографии. Кадры Кулешова ясны, просты. Вместо схематизированных гримас и жестов и вместо одностороннего переживательного психологизма Кулешов дает движения человека, объясняемые по законам рефлексологии (Павлова). У Кулешова «играют» и вещи, становясь органическим дополнением игры людей. Излишняя «хозрасчетность» и близорукость Совкино прервали чрезвычайно ценные экспериментальные работы Кулешова по внедрению научных открытий академ. Павлова в искусство кино. Возможно, что в результате своих экспериментов Л. Кулешов создал бы фундамент для рефлексологической киношколы.

Трагедию Л. Кулешова можно отчасти понять: Л. Кулешов к нам пришел от старой дореволюционной кинематографии. Он начал работу с реж. Бауэром (у Ханжонкова). В 1918 г. он перешел на службу в «Торговый Дом Козловский и Юрьев», где поставил картину «Песнь любви недопетая». После этого он занимался исключительно съемкой хроники и теоретическими исканиями по определению методов закономерного построения кинематографических картин. Первая его работа на основах сделанных изысканий — «На красном фронте», вторая — «Приключения мистера Веста», затем «Луч смерти», «По закону» и, наконец — «Ваша знакомая». Но эти картины оказались недостаточно созвучны эпохе, в чем виноват, конечно, не Кулешов, а прежде всего «хозяева». Но Кулешов целиком ответственен за то, что в его картинах излишнее увлечение формой ради формы.

Так или иначе, но в искусстве Л. Кулешова есть резкий разрыв с прошлым, есть дух творческого новаторства и стремление понять настоящее и дать ему соответствующее внешнее оформление. Такими мастерами-талантами неизбалованная советская кинематография не смеет пренебрегать. Режиссер Пудовкин, в противоположность Кулешову, идет не от прошлого к настоящему, а от настоящего к будущему. «Неореалистическое» направление группы Пудовкина скрещено с влиянием Эйзенштейна и Вертова.

Откуда пришел Пудовкин?

Свою артистическую деятельность он начал в 1920 г. В качестве актера он в этом году участвовал в картине «Дни борьбы» (реж. Перестиани), в 1921 г. Пудовкин работает вместе с Гардиным, монтируя картину «Серп и Молот», в которой он принимал участие, как актер и декоратор. С 1923 г. Пудовкин работает исключительно с Л. Кулешовым, как артист, декоратор и режиссер. В 1924 г. он участвует в работах Кулешова над картиной «Приключения мистера Веста» и усиленно занимается теоретической работой. В самостоятельно поставленной картине «Мать» (после появления «Стачки» и «Броненосца» Эйзенштейна) он бытовой материал вливает в соответствующие, достаточно четкие формы, причем «играют» и инструменты мастерской и другие вещи, до домов и улиц включительно. Его талант и направление снова четко проявляются в прекрасной картине «Конец Санкт-Петербурга» (на которой, к сожалению, лежит отпечаток срочности выполнения задания к 10-летию Октября).

В связи с этой картиной сам Пудовкин так характеризует приемы своей работы: «Для придания выразительности кадру для нас важно обработать материал таким образом, чтобы получить настоящее экранное слово или экранный образ». Кинематографический материал «может быть видоизменен в смысле придания ему величайшей зрительной выразительности, оправдываемой тематической задачей». Ученик Л. Кулешова понял то, чего не понимал учитель — неразрывную связь приемов оформления с оформляемым материалом и тематическим заданием. Пудовкин целиком и полностью ушел от школы искусства во имя искусства. Он стоит на реальной советской земле и посильно ей служит.

Тем более странно, что направление и работы группы Пудовкина замалчиваются всей «машиной» кинопроизводителей и монополистов проката. Его блестящая картина «Мать» не имела ни рекламы, ни экрана. Ее недооценила и критика, и ее сняли через неделю. Но, как ни странно, за границей она приобрела славу мирового кинематографического боевика. Еще более странно то, что Пудовкин работает в Межрабпом-Руси, в этой почти частной киноорганизации, где, наряду с его революционным реалистическим творчеством, подвизаются Протазанов, Желябужский, Оцеп и другие, и где Пудовкин играет до некоторой степени роль своеобразного заложника, принужденного свое революционное творчество держать в качестве щита, заслоняющего Межрабпом-Русь против обвинений со стороны общественности в уступчивости мещанству. Заметное место в советской кинематографии занимает группа под названием «фэксов» (фабрика эксцентрического актера). «Фэксы» начали как последователи Кулешова; их метод — эксцентриада и трюкачество; их «герои» чудаковатые люди. Но босяки в «Стачке» Эйзенштейна — предшественники «фэксовских» людей, улицы и развалин. «Фэксы» иногда достаточно смело нарушают установившиеся принципы построения сценария и кино-фотографии («Шинель»).

Начав с кино-пустяка «Похождения Октябрины» (1924), где выявлены внешне оформленные приемы эксцентриады, через «Чертово колесо» с неудачной идеологической трактовкой босяков, «фэксы» — режиссеры Трауберг и Козинцев и оператор Москвин — дали советской кинематографии социально-малоценную, но интересную по своему художественному оформлению картину «С. В. Д.» (1927 г.). Если в таких картинах, как «Чертово колесо» и «Шинель», фэксы еще экспериментировали, еще обнаруживали детскую

болезнь роста, излишне перегружая трюками и подчеркивая психологический эстетизм в построении кадров, то в «С. В. Д.» они явно обнаруживают зреющий талант. Но, тем не менее, социальная значимость вещи их в меньшей мере интересует, чем форма, техника, изобретательство ради изобретательства, с легким налетом гофманской сентиментальной романтики. А в «Шинели» чувствуется легкое веяние методов экспрессионизма, которые — как роднящиеся

с мистикой — нашего сочувствия не заслуживают. Но, тем не менее, от школы «фэксов» советская кинематография может ожидать интересных произведений революционной романтики, ибо они талантливы, и лишены духа консервативности, а у других заимствуют они умело, умно.

Необходимо добавить, что Трауберг, Козинцев, Москвин и их актерская группа — сплошной молодняк, абсолютно не связанный с дореволюционным русским кинематографическим искусством.

Режиссер Разумный выдвинулся со своим «Комбригом Ивановым», после которого он создал небезызвестную «Долину слез» (из ойратской жизни). Четкий реализм с легким налетом условности.

Реж. Эггерт и Гоебнер[453] в «Последнем Шемете» (Медвежья свадьба) обнаруживают способность реалистическими методами дать широкого художественно-психологического размаха и глубокой напряженности картину.

Есть еще режиссеры, принадлежащие к реалистам, но которые своего четкого формального лица не имеют. Таков, например, режиссер Дмитриев Он пришел в кино из театра, и проработал несколько реалистических вещей («Сигнал», «Машинист Ухтомский», «Когда пробуждаются мертвые»).

Реж. Дмитриев не проявил большой формальной изобретательности. Но отличительной чертой т. Дмитриева является искренность его социального устремления и идеологическая четкость. Лучшая его картина «Машинист Ухтомский», будучи построена по принципам реализма и не отличаясь формальной оригинальностью, все же по силе воздействия принадлежит к числу лучших советских картин. Но и эта ценнейшая картина оказалась обойденной нашей критикой, любящей часто излишне увлекаться вопросами формы в ущерб общественной значимости произведения. Именно после этой картины т. Дмитриев оказался почти перед необходимостью уйти из кино. В конце концов, т. Дмитриев — коммунист — ушел. А в кинематографии, в частности у Совкино, все еще работает немало заведомых халтурщиков, потративших немало пленки и еще больше средств.

Таким же недооцененным, но полезным работником, по тем же причинам, что и Дмитриев, — является режиссер Петров. Им сделаны картины — «Кто кого», «Тревога».

Петров также не задается формальными исканиями. Он также реалистичен в своих работах, как и Дмитриев. Так же, как Дмитриев, Петров не стремится работать на коммерческий прокат, он близок культпрокату, в особенности — деревни. Так же, как и Дмитриев, он не претендует на изощренное мастерство формы, а кино-ремеслом, которое он знает хорошо, пользуется, прежде всего и, главным образом, для популяризации общественно — полезных идей.

Если бы т. Бассалыго не скомпрометировал себя основательно, как режиссер, постановкой весьма сомнительной вещи «Рейс мистера Ллойда» — о его работах можно было бы сказать почти тоже самое, что и о двух предыдущих режиссерах. Но беда Бассалыго в том, что он берется за непосильные для него задачи и в них скользит по линии наименьшего сопротивления. Изображая разложение нэпа, он не замечает влияния этого разложения на самого себя и всей реакционности своих кадров. Бассалыго начал идеологически ценной, но художественно скучной фильмой «Из искры пламя», затем, кроме прочих, дал «Мусульманку» и «Рейс мистера Ллойда», которые встретили довольно энергичный отпор нашей общественности.

В этом ряду недавно появился еще режиссер Барнет. Его картина «Октябрь в Москве» дает новый жанр — кинофельетон. Но еще трудно судить, во что выльется в дальнейшем это мастерство.

---

453. Помилка автора — реж. Еггерт і Гардін. — *Прим. упор.*

Грузинские кинорежиссеры во главе с Перестиани, как и большинство украинских режиссеров по принципам своей работы стоят на грани между натурализмом и реализмом. Некоторые из них иногда обнаруживают уклоны в сторону условного реализма, а другие — в сторону натурализма. Фильмы последних строятся по принципу детальной аргументации мелочами жизни. При этом совершенно естественно их фильмы густо насыщены картинами национального быта и этнографических особенностей. Эти элементы есть не только в таких грузинских фильмах, как «Под властью адата» (режиссер Касьянов), «Изгнанник» (режиссер Барский), «Ханума» (реж. Цуцунава), сотканных на национально-бытовом узоре, — но даже в таких полунациональных фильмах, как «Три жизни» или «Убийство генерала Грязнова» (обе реж. Перестиани).

Интересно отметить, что Перестиани несколько отошел от натуралистических принципов в сторону условного реализма в одной из своих первых работ — в знаменитой фильме 2Красные дьяволята» (1923 г.). После этой картины Перестиани почти совершенно не отступает от натурализма. Остальные грузинские режиссеры, строго говоря, почти безропотно идут по стопам своего старшего товарища Перестиани.

Мы немного провинимся перед истиной, если скажем, что основным пионером украинской советской кинорежиссуры является Гардин, о котором речь была уже выше. Он начал картиной «Призрак бродит по Европе» (1922 год). За ним следует Чардынин, («Хозяин черных скал» 1922 г. «Помещик» 1923 г. и др.), Салтыков («Дворянское болото» 1922 г. и др.), Лундин, Сазонов и др. Все они сторонники, главным образом, натуралистических принципов и форм. Больше всех от них отступает Чардынин, особенно в своей картине «Укразия» (1924 г.), где довольно сильно чувствуется струйка трюкизма и конвенционализма (условности).

Но за последнее время на Украине выдвинулся ряд молодых режиссеров: Стабовой после скучного «Свежего ветра» дал (по сценарию Лазурина) «Два дня» — сильную вещь. Она ближе к условному, чем к натуралистическому реализму; изредка отдает тонким налетом символизма с легким мистическим привкусом (вой собаки в течение целой ночи и частое показывание ее). «Звенигора» Довженко после его «Сумки дипкурьера» знаменует громадный шаг вперед, как по пути формы, так и содержания. Это — серьезный опыт методами условного реализма дать синтетическую фильму, обнимающую века, и развенчивающую старую, легендарную Украину с ее сказочным «кладом» в пользу современной УССР с железными дорогами и гигантскими фабриками. Национальное в интернациональном освещении. Довженко крупный зреющий талант.

ВУФКУ сумел выявить еще ряд подлинно украинских режиссеров, но которые в целом идут путями реализма, наряжающегося в причудливый национальный украинский наряд, отсутствием которого страдали лишь первые фильмы ВУФКУ («Призрак» и др.).

Наконец отметим только, что известный, русский театральный режиссер Б. Глаголин и талантливый украинский теарежиссер Курбас тоже дебютировали на сцене кинорежиссерства. Но опыты обоих «театралов» кончились малоуспешно, мягко говоря: кино не приняло их излишнюю условность, часто переходящую в трюкачество («Макдональд»).

О режиссерах весьма юной кинематографии Армении, Белоруссии, Узбекистана и других наших республик здесь можно не распространяться: пока они кинопогоды не делают. Хотя это, конечно, вовсе не значит, что там нет ничего интересного.

Кинофотографизм

Родоначальник кино-фотографизма или «киноков», Дзига Вертов родился в Польше. С конца 1917 года начал работать в кинематографии. Первую фильму выпустил в 1918 году «Годовщина Октябрьской революции» в 13 частях. Им сделано: № 35 еженедельной хроники «Кино-неделя», дальше следует «История гражданской войны», «Процесс С-Ров», «Бой под Царицыным», № 21

«Кино-Правды», № 46 «Госкино-Календаря», «Кино-Глаз», 1-я и 2-я серия «Ленинской кино-правды», «Шагай Совет» и «Шестая часть мира».

Дзига Вертов со своей группой, отрицая игровую фильму, делает установку на факт и на вещь в жизни. Он ничего не выдумывает, не инсценирует, а только фотографирует подлинные факты из подлинной обыденной жизни. Но он старается найти самые общественно-интересные и общественно-важные факты, чтобы без изменения, без «подделки», только нужным образом сгруппировав, преподнести их зрителю при возможно лучшей фототехнике. Знаменитая «Шестая часть мира» является, таким образом, действительным фотоснимком фактов жизни со всех углов и концов нашей гигантской территории. Правда, идеологический каркас этой фильмы недостаточно продуман (односторонняя эксплуатация центром окраин), но, тем не менее, она — оригинальнейшая поэма неинсценированных, ненадуманных процессов и фактов жизни, труда и творчества в городе и деревне у многочисленных народов СССР. Это — своеобразный, чрезвычайно концентрированный натуралистический фотографизм. Но создать интересную для рядового зрителя картину по этому принципу чрезвычайно трудно, ибо: зритель привык к определенному шаблону кинокартин, т.е. к интриге, к ясно ощутимой стержневой фабуле. У Д. Вертова тоже есть стержневая мысль, но она слишком трудна для массовика своей общей отвлеченностью и необычайностью, получающейся в результате громадной массы отдельных и разнообразнейших фотоснимков. Поэтому, напр. «Шестая часть мира» имела успех только у политически очень зрелого зрителя, для которого фильма являлась иллюстрацией, жизненными фактами к тому, что ему, развитому зрителю, известно по книгам, газетам, по общему жизненному опыту. Недостаточной связанности фактов и явлений, выхваченных из разных, самых отдаленных и многочисленных углов, областей республик Советского Союза, Вертов приходит на помощь надписями: «Я вижу вас и вас и вас» или утверждает, что это «Ваши фабрики, ваши, заводы, олени». Но для массового зрителя это, все же, недостаточно конкретно, и его эмоционально-психологическая, а также ассоциативно-интеллектуальная сферы остаются почти вне непосредственного возбудительного воздействия.

«Киноки» (Вертов и др.) начали с «лефовского» отрицания «литературности» в кино; они были против надписи, поясняющей кадр. Кадр имел для них самодовлеющее значение. Сюжет, как сложное сцепление кадров, как цемент, связующий кадры, не признавался ими кинематографической необходимостью. Они — за монтаж жизненных фактов. Это та же самая, в кино перенесенная, теория «лефов», которая в свое время (в лице своего основного теоретика — Арватова) отрицала сюжетность или, как они говорили, литературщину в театре (и в изо), доходя до полного отрицания пьесы, выдвигая вместо нее обработку и «монтаж» материала непосредственно из жизни. Самые последовательные из этих «левых» дошли до отрицания искусства вообще (Чичагова, А. Ган; последний даже написал книжку «Конструктивизм», которая начинается лозунгом «Долой искусство»!).

Но как в театре, так и здесь, в кино, эти типично-интеллигентские «теории» оказались лишь временной болезнью левизны. При первом же столкновении с серьезной работой «киноки» принуждены были использовать не только надпись, но даже инсценировку кадра и игру актера. Больше того — Эсфирь Шуб, давшая советской кинематографии две ценнейшие картины «Падение династии Романовых» и «Великий Путь» при монтаже фактов-документов использовала обманывающую иллюзию — эстетические кадры из заграничной фильмы «По Парижу». Не будучи «фактами», эти кадры прельщали Э. Шуб своей красивостью, своими символическими значениями. К более выявленной символике пришел еще ранее сам Вертов. Наряду с монтажом

кадров-фактов он вмонтировал в свою картину «Шестая часть мира» — кадры-символы (человек на лыжах, уходящий вдаль).

Но, как бы то ни было, Вертов все же вошел в советскую кинематографию своим методом кинофотографизма и монтажа кадрофактов. Э. Шуб, Кауфман («Москва») стали более известны широкому зрителю, чем их учитель, ибо они оказались более гибкими, чем Вертов, работающий теперь в ВУФКУ.

На путях к условному реализму

С.М. Эйзенштейн еще молод. Он родился в 1898 г. В 1920 году работал художником в фронтовых труппах. Был учащимся в Академии Генштаба. Работал совместно со Смышляевым («Мексиканец» 1922 г.) в Московском пролеткульте. Весной 1923 г. дает «На всякого мудреца довольно простоты» Островского в собственной переделке (с текстом С. Третьякова), утверждая новый способ построения спектакля — на принципах акробатики и цирковой клоунады.

В октябре 1923 г. ставит «Слышишь, Москва». В марте 1924 г. от политагита переходит к производственной агитке — «Противогаз» (на московском газовом заводе).

В июле 1924 г. Эйзенштейн берется за постановку «Стачки» из задуманного Пролеткультом цикла «К диктатуре». В декабре 1924 г. в Севзапкино приступает к постановке фильмы «Конармия». В 1925 году — дарит советской кинематографии «Броненосец Потемкин». В 1926 г. — работает над «Генеральной линией» и, не закончив ее на 20%, переходит к постановке двухсерийной картины «10 дней, которые потрясли мир» («Октябрь»).

Таков путь Эйзенштейна по сей день. По мере развития деятельности Эйзенштейна его влияние сказывается на целом ряде кинорежиссеров; и его собственная группа тоже растет численно и качественно. Нужно отметить, что в успехе работы Эйзенштейна довольно значительную роль играет талантливый Тиссе, лучший советский оператор.

Работы Эйзенштейна сделали нас требовательными. Равнение на «Потемкина» стало требованием советской общественности, не только по вопросу идеологического содержания фильм, но и их оформления.

В картинах Эйзенштейна как вышедших, так и находящихся в процессе завершения («Октябрь», «Генеральная линия») впервые в советской и мировой кинематографии намечено правильное здоровое направление по пути создания новой кинематографии, которое можно обозначить условно-реалистическим. Основная, впервые Эйзенштейном ясно, четко, внушительно введенная методическая установка: 1) на массы («Стачка»), 2) на «игру» орудия, машины («Броненосец»), 3) на производственный материал («Генеральная линия»). В «Потемкине» даже природа «играет» (траурное небо). Причем все эти три момента объединяются, пронизываются единой, идеологически выдержанной целевой установкой.

В орбиту кино втягивается и по принципам условного реализма творческой силой большого художника-общественника организуется новый, не бывший в кинематографии, материал. Таким образом, создаются оригинальные и широко и глубоко социально-воздействующие картины.

По словам самого Эйзенштейна его работа «не имеет ничего общего с бесстрастным изобретательством «киноков» (Вертов, Кауфман и оператор Свилова[454]), фиксированием явлений, не идущим дальше фиксирования внимания зрителя». Не имея ничего общего с прошлым кино, Эйзенштейн, все же, остается сторонником игровой фильмы. Но он почти не пользуется профактером, а берет «натуру» для игры, тогда как Вертов идет еще дальше в своем некритическом отрицании прошлого и стремится, как мы видели, к созданию неигровой фильмы. Не отрицая значения неигровой фильмы мы говорим, что она не вытеснит игровую.

454. Помилка автора — Свілова не оператор, а монтажер. — *Прим. упор.*

Никто, конечно, не сомневается в том, что лучшим режиссером у нас является Эйзенштейн. Это — кинематографический Мейерхольд, ибо он так же в кино, как Мейерхольд в театре, создал совершенно новые весьма плодотворные принципы в киноработе. Ему, Эйзенштейну, в той или иной степени подражают, в той или иной форме заимствуют у него другие, менее способные режиссеры, как это явствует из всего нашего анализа. Эйзенштейну, его творчеству, анализу принципов и методов создания «Потемкина» беспрерывно посвящаются статьи в специальной прессе Европы и Америки; ему начинают подражать и там (в частности — фильмами военно-морского быта). «Школу» Эйзенштейна можно назвать условно-реалистической. Каждый отдельный кадр у него глубоко реалистичен, часто даже натуралистичен, но вся композиция картины — условная. Несомненно, «школа» Эйзенштейна имеет исключительное будущее, ибо ее формы достаточно «емки» для выявления великой современности. Но работа по этим принципам гораздо сложнее и труднее, чем работа по принципам натурализма, заключающегося в простом копировании жизни до мельчайших деталей.

Условный реализм требует высокоразвитого творческого начала с одной стороны, и большого умения анализировать и тонкого, чуткого чувства меры и равновесия — с другой, ибо, к сожалению, мы еще не знаем математических формул для художественного творчества. Кроме того, принцип условного реализма требует знания законов диалектического мышления, чтобы правильно учитывать всевозможные условия, положения, моменты, факторы воздействия и, наконец, также и зрителя (города, деревни). А эти качества отсутствуют у подавляющего большинства старых режиссеров, слишком привыкших идти серыми, узкими, но зато протоптанными и безопасными для них тропинками старозаветного натурализма. Кроме того, киноработники не понимают, недооценивают значение и необходимость для советского режиссера самого широкого общественно и естественнонаучного образования. Они не понимают, что современный режиссер должен быть в действительности художником-ученым. Этим объясняется тот факт, что в рядах режиссеров-новаторов исключительно молодежь.

Интересы советской кинематографии требуют всесторонней и планомерной поддержки молодняка кинорежиссуры. Вместе с тем, однако, никак нельзя отбросить всех старых режиссеров-натуралистов; все талантливое и советское должно остаться. Каждый марксист должен понимать, что формальные художественные направления определяются, создаются и утверждаются не волей, изобретательностью, талантом отдельного художника или группы художников, а вырастают, развиваются на определенной социально-культурной почве. Какова эта почва, такова будет и художественная «растительность». А социально-культурная структура нашего великого Советского Союза столь же пестра, сколь пестр его экономический уклад (от сохи до трактора и от одиночки-кустаря и лавочника до Волховстроя и ВСНХ СССР), его национально-этнографический состав, (от сибирских кочевников до индустриального пролетариата) культурный уровень (от неграмотных, суеверных чукчей до всемирных ученых) и климатогеографические условия, (от Сев. Ледов. океана до юж. Крыма). Ясно, что на этой почве, отличающейся исключительно большим разнообразием, будут еще долго расти, цвести и самые разнообразные и оригинальные цветы художественных форм и стилей. Кроме того, форма определяется обрабатываемым материалом, но, тем не менее, в стране диктатуры индустриального пролетариата при напряженном курсе на индустриализацию, конечно, какой-то один стиль должен признаваться основным, — тем, который, идя нога в ногу с экономикой, техникой, политикой и психологией индустриализации, имеет будущее. — Этот стиль, конечно, не натурализм. Этот стиль условный реализм в нашем понимании. Только он дает возможность в реальных, не футуристически-экспрессионистски-мистических формах выявлять нашу сложную и сказочно-богатую,

величественную современность. На принципах, методах этого стиля возможно строительство концентрированного, обобщенного, монументального искусства социальной революции.

Наконец, необходимо приступить к серьезной организованной проработке вопросов марксистской кинокритики. Она находится в весьма печальном положении, ибо не имеет достаточно четких основных руководящих теоретических и политических начал. Это необходимо делать, прежде всего, в соответствующих научно-исследовательских учреждениях; но это нужно делать и в печати под наблюдением и руководством специально для этого выделенных опытных товарищей.

Целесообразно также организовать специальные мероприятия по поднятию теоретической квалификации режиссуры. Это нужно делать в советско-профессиональном порядке, привлекая к этому делу средства производственных организаций и самые выдающиеся режиссерские и теоретические силы. Нам надо иметь не только талантливых, но и высоко, всесторонне образованных режиссеров. Только такие режиссеры (при наличии технических возможностей, конечно), будут в состоянии успешно служить революции и не менее успешно бороться с иностранной кинематографией, конкретно ставящей вопрос о создании объединенного европейского киносоюза для еще более жестокой борьбы со своими конкурентами, к числу которых мы тоже принадлежим.

Советское искусство. 1927. № 7. Июль. С. 88–99.

Г. Затворницький

ЗА КІНЕМАТОГРАФІЧНИЙ ФІЛЬМ

Досвід кращих американських кіно режисерів, як от Томаса Інса, Рекса Інгрема, Грифіта, Строгейма, Крузе, — цих піонерів і практиків кіно, дав можливість поступовим робітникам західньої кінематографії створити «лівий» напрямок у буржуазній культурі кіно з провідним гаслом «боротьба за кінематографічний фільм».

Мета цієї кінематографічної течії — створити науку кіно на базі точних ура-хувань технічних властивостей та можливості виявляти кіно-матеріял (сценарій, режисерська розробка, композиція кадру, монтаж), що властиві тільки кіно, підлягають його індустріяльним законам — законам кардинально протилежним консервативному наставленню кіно з театральними традиціями.

Теоретики Отто Штінт, Бела Балаш, Делюк, Мусіьяк своїми теоретичними працями прагнуть довести слушність висунутих тверджень про так званий кінематографічний фільм.

Практична робота прихильників цієї теорії, що їх об’єднано в групі «Авангард» (режисери: А. Ганс, Кавальканті[455], Л’Ербьє, Рене Клер, Епштейн[456], Дюляк[457]), дає нам розв’язання тільки

455. *Кавальканті Альберто де Алмейда (Cavalcanti Alberto)* (1897–1982) — кінорежисер, сценарист, продюсер і художник. — *Прим. упор.*

456. *Епштейн Жан (Epstein Jean)* (1897–1953) — французький режисер, теоретик, критик. — *Прим. упор.*

457. *Дюлак Жермен (Dulac Germaine)* (1882–1942) — французька кінорежисер, сценаристка і теоретик кіно. — *Прим. упор.*

однієї сторони цієї теорії. — це викриття виключно фактури кінематографії, а не її соціального та ідеологічного наставлення.

Ідеології, тоб-то певного виразного соціяльного моменту, ми в цих блискучих технічних роботах не бачимо, та й дивно було-б кого бачити в представників хоч-би навіть і лівих, але все-ж типових виразників буржуазного погляду на культуру, техніку, мистецтво.

Суспільство, побут, в якому працює «Авангард», соціяльне замовлення (буржуазна інтелігенція), якому «Авангард» мусить коритися, накладає певні відбитки «ідеологічного» цілевого напрямку на всю творчість «лівих» західнього кіно.

Через це нам, представникам радянського кіно-молодняку, збіраючися створювати свою науку про кіно, доводиться не тільки користатися з технічного досвіду наших західних товаришів по спеціяльності, але й творити свою систему й організацію, своє наставлення, свою ідеологію. Наш радянський кіно-молодняк в особі кращих своїх представників, — Кулешова. Вертова, Ейзенштейна, Пудовкина, працюючи за різними методами фактурного викриття кіно (механічно — Кулешова «Кіно-ока» — Вертова, монтаж атракціонів — Ейзенштейна, психофізіологічно — Пудовкина), мусить виходити з єдиного ідеологічного наставлення виходити з гасла — «кіно — наймогутніша зброя и боротьбі за комуністичну культуру».

І це наставлення править за вихідний пункт у нашому підході до кіно-матеріял), його технічної обробки, його фактурного виявлення на екрані.

У даний момент, коли ми реально спостерігаємо, як формується наука про кіно на Заході, коли створюються теорії естетики, філософії й інженерії кіно. кіно в нас провадяться принципові суперечки про «ігровий» та «неігровий» фільм, тепер, коли ми серйозно вивчаємо соціяльну й технічну істотність кіно, питання про створення низки експериментальних праць, питання про створення фільмів, що дали-б нам можливість на досвіді перевірити вірність і категоричність того чи пінного теоретичного формулювання, є для нас. радянських кіно-робітників, актуальне й воно вимагає конкретного розв’язання.

Кіно. 1927. № 15/16(27/28). Серпень. С. 15.

Л. Скрипник

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ ФІЛЬМ

Мова сучасного кіно — це ще мова дитини: 100–200 слів. Але й по цих початках можна вже переконатися в надзвичайній впливовій силі цієї мови. Свідомо проглядаючи будь-який фільм, переповнений, як правило, театралізмами, літературізмами, тощо, — в окремі моменти можна відчувати цю міць, коли несподівано екран заговорить своєю справжньою мовою.

Питання про характеристичні особливості та основи кіно-мови потрібують окремого обговорення. Тут досить зазначити, що основними елементами її є: рух — в його ігровому, змістовному, впливовому й композиційному значенні, монтаж та формальна композиція кадру. Режисер - постановщик, обтяжений складними завданнями фабульного, літературного порядку, далеко

не завжди має спроможність перенести центр уваги на належне кіно-оформлення. Опинившись у становищі людини, яка, володіючи мовою трьохрічної дитини, мусить викладати, скажемо, філософію — постановщик надто часто не витримує спокуси піти по «лінії найменшого опору», — і завдання розв'язуються часто «найпростішими засобами»: акторською грою, або й ще простіше — написом.

Але й тоді, коли режисер щиро захоче шукати кінематографічних шляхів, йому заважатимуть оці побічні навантаження, з яких головне — літературний зміст. Трудно бо досліджувати кров людини в той час, коли вона тече по жилах. Необхідно відокремити хоч-би одну краплю її.

Так і для того, щоб вивчити кіно-значність кожного з фіксованих вище елементів кіно-мови, необхідно відокремити їх, виділити з оточення всіх инших елементів фільму, звільнити від усяких сторонніх навантажень.

Таким чином ми одержимо спеціяльного типу фільми, які матимуть значення експериментально-дослідче, яких єдиною метою буде вивчити оці основні елементи їх впливовому художньому й змістовному значенні. Це не парадокс: відмовитись від літературного змісту, — не значить відмовитись від змісту взагалі. Музику, наприклад, як відомо, досить важко розповісти словами, але зміст, вона звичайно, має і іноді — дуже складний та глибокий.

Починати треба, оскільки основною формальною суттю кіно є рух, з вивчення руху. Вперше мені цю тему запропонував режисер М. Охлопков. З перших-же кроків розробки цієї теми виявилось її надзвичайне багацтво. Врешті треба спинитися на сценарії, що включав би в себе найбільш типові форми руху: по простій лінії, по кругу, по синусоїду, по циклоїду, по маятникові, по гвинтовій лінії та спіралі. Кожна з цих форм руху може комбінуватися з иншими. Крім того, кожен з цих рухів може провадитися при камері вільній, або зв'язаний з себ-то з постійно-нормальним відношенням до лінії руху. З усієї колосальної кількости матеріалу треба вибрати найцікавіший, на якому й спинитися для найкращого його вивчання.

Величезні труднощи, але й величезний інтерес матиме монтажне оформлення такого фільму. Працювати доведеться по дійсно — «залізному» сценарію, врахованому заздалегідь з точністю до невеликих частин секунди, — инакше неодмінно будуть зриви ритму. А в такому фільмі — це неприпустимо: він весь мусить базуватися на ритмі. «Зв'язки» окремих монтажних кадрів між собою, — темпові композиційні й ритмічні — мусять бути передбаченими з розрахунком на повну безперспективність загальної монтажної кривої. Така праця матиме, зрозуміла річ, велике досвідне значіння й з боку монтажного.

Врешті формальна композиція кадру, теж необтяжена жодним «навантаженням», взята лише в її чистому вразливому та монтажному значені. , — буде третім предметом дослідження.

Звичайно, що другий ф третій елементи на можуть в одному фільмі з першим елементом відігравати головне ролю. Роля ця мусить бути відданою спочатку рухові.

Другу тему запропонував я сам: «спокій». Основа цього фільму — монтаж. Міркування, що дозволяють за вирішення такого, здавалося-б, парадоксального питання, — інтерпретація спокію рухом, — ці міркування базуються на безсумнівному факті величезної влади монтажу над враженням глядача. Правильний монтаж бере на облік всі елементи фільму. Монтаж по кожному з цих елементів можна уявити собі як певну криву лінію[458]. Лінії ці в кожному «стикові» окремих монтажних шматків, на кожній склейці, можуть монтуватися між собою найрізноманітнішими засобами. І можна ствердити, що коли це монтування матиме за принцип досягнення максимальної простоти та рівнобіжности всіх ліній, то загальне враження від картини буде — спокій.

458. Про це — чергова стаття.

Третій елемент кіно-мови — формальна композиція кадру (в розумінні широкого фото-оформлення), в іманентній роботі над кожним з попередніх елементів. Відокремити цей елемент не так легко. Але можна й потрібно опрацьовувати й цю тему, бо тепер настирливо стоїть питання про виявлення основ та вироблення законів спеціяльної формальної кіно-композиції, подібно до того, які є законами композиції малярської. Кіно-композиція далеко складніша за станкову, бо, маючи за свої елементи рухомі речи, вона мусить бути інтегральною. Складність теми вимагає вжити на розбору її теж не мало зусиль.

Поруч з коротким накресленим тут шляхом експериментування, так-би мовити, суто-теоретичного — необхідно провадити й иншого типу дослідну роботу: суто-конкретну.

Річ в тому, що, не дивлячись на велику убогість і неусталеність кіно-мови, доводиться вже часто спостерігати наявність низки прийомів, що їх режисери вживають для вирішення певних питань раз-у-раз. Наприклад, хоч-би сон, який «класично» робиться так: наплив, а далі все, що сниться і що йде найреальнішими шляхами. Ця нісенітниця набрала вже сили загально-обов'язкової умовности. Таких прикладів можна навести чимало. Це-ж стосується і що до вживання діяфрагм, затемнень тощо, які теж набирають все більше й більше закам'янілости що до точних «списків» випадків, коли ці засоби «потрібно» вживати. Ці шаблони особливо небезпечні іменно зважаючи на мале розвинення кіно-мови, бо, не дивлячись на їхню вбогість, невелику художню цінність — вони, повторюючись з картини в картину у різних режисерів, привчають глядача дивитися на себе, як на річ непорушну законну, незмінну. Це небезпечно, це — гальмо для всякого нового художника, що захоче йти вперед, ламаючи мури таких зовсім не шановних «традицій».

Мені хочеться показати на одному прикладі, як врешті «легко й просто» таки мури ломаються. Джемс Крюзе в одній з картин показує сон, в якому героя преслідують поліцаї. Як це часто буває, герою сниться, що він ледве-ледве рухається, не дивлячись на всі зусилля, а поліцаї летять за ним з надзвичайною швидкістю. Але..., як це також буває тільки уві сні, поліцаї його наздогнати не можуть. Крюзе точнісінько так і показав сон: в одному й тому же кадрі герой з неможливими зусиллями біжить, але ледве-ледве, рухається, — поліцаї-ж летять по п'ятах, ось-ось доженуть але не наздоганяють.

Просто? — Так! — Це «колумбова» простота. Це — справжня кінематографічна, цілком зрозуміла й художня інтерпретація теми. Сама оця простота рішення — характерна риса великої художности — особливо характерно. Є для мови кіно.

По лінії боротьби з цими шаблонами доведеться йти, поставивши цілу величезну низку цілком конкретних завдань, як напр., сон, хміль, божевілля, сум, радість, кохання, гнів тощо. Тут теж — величезний простір ф «непочатий край» роботи, яку виконати необхідно. Не для того, щоб замість старих виконати якісь нові, хоч-би й кращі, шаблони необхідно, але для того, щоб показати глядачеві (та й самими художникам кіно), що й ці шаблони непотрібні, що кіно-мова могутня, різнобарвна й необмежена по багацтву впливових засобів, що справжні органічні умовності в кіні — не тільки ті, що є властивістю фотографії: двохмірність, одноколяровість та замкнення в рямці (в «кадр»). Отже — жодних умовностей, жодних перешкод: широкі шляхи розвинення могутньої, справжньої кіно-мови чекають щоб ними йшли щирі художники кіно. А кіно-підприємства, що в їх руках доля кіно, мусять зробити цілковиту необхідність наміченої вище роботи.

Кажучи про кіно, я не люблю згадувати, що й без того протиприродне, але надто поширене зв'язування цих двох мистецтв (які між собою не ближче зв'язані, ніж скажемо, поезія й музика) принесло досить багато шкоди, молодшому мистецтву — кіно.

Але найяскравіший приклад великого значення експериментальної праці навіть для старих мистецтв дає сучасний театр: всі різноманітні, найкращі, дійсно нові й революційні досягнення його з'явилися наслідком експериментальної, студійної роботи («Березіль», «Госет»).

З цього безсумнівного прикладу треба скористатися якнайшвидше. Несміливі, випадкові експерименти деяких небагатьох режисерів під час звичайної роботи треба виділити в самостійну галузь експериментальної праці. Навіть з боку суто*виробничого це буде доцільніше. Треба також пам'ятати, що такі фільми, коли вони будуть досить добре зроблені (умова — загальна для всякої фільми), матимуть і цілком самостійну цінність (навіть прокатну). Як відомо, деякі кола нових французьких кіно-художників стверджують необхідність «чистого кіно» в вигляді «кіно-поем», картин без літературного змісту. Але, коли взяти це твердження, за «категоричний імператив», то легко може з'явитися, на мою думку, небезпека ухилу до «искусства ради искусства», до створення мистецтва в якому форма самодовліє. Я гадаю, що відносно нашого кіно тепер, зважаючи на першочергові колосальні завдання що до виховування громадян для соціялістичного суспільства, про відмовлення від літературного, роз'яснювального змісту говорити не можна. І іменно ради оцих завдань ми мусимо як найстаранніше дбати про форму, про розвинення кіно-мови, найбільш могутньої, найбільш зрозумілої мільйонам глядачів.

Тільки за таких умов наша кінематографія зможе вийти на свій справжній шлях і перестане плестися в хвості закордонних досягнень що до техніки та оригінальности постановок, бо змістом, соціяльною значністю фільмів ми вже далеко випередили закордонні сентіментально-міщанські постановки.

У нас зовсім инший шлях розвитку кінематографії, у нас зовсім инші завдання її і у нас повинно бути зовсім инше її обличчя.

Отже час до роботи, час до нових шукань, бо «хто шукає, той знайде».

Коли експериментаторську роботу не можна провадити, користуючись складним і не досить гнучким апаратом наших фабрик, то тоді для такої роботи треба дати місце приватній, такби мовити, ініціятиві. Організація самодіяльних художніх колективів, груп то що, які в жодному разі не мусять, та й не можуть бути виробничими конкурентами нашим фабрикам, в той самий час дасть змогу, за найменших витрат, провадити дослідницьку й винахідницьку роботу.

Слід зауважити, що такі колективи й групи по самій суті своїй — цілком протилежні «кіностудіям» різних «ділків», що були колись процвітали. Вони — виробничі осередки, й жодних «освітніх» завдань не мусять нести. До справи організації таких колективів треба взятися.

Кіно. 1927. № 17(29). Вересень. С. 8–9.

Леонид Скрипник

ПРО КІНО-ВИРОБНИЦТВО ТА КІНО-МИСТЕЦТВО НА УКРАЇНІ[459]

Тема — «кіно» — вимагає й вимагатиме цілої власної літератури. Тему, що її зазначено заголовком, — теж трудно розвинуто в потрібній мірі в журнальній статті. Спочатку доведеться,

459. У журналі загублені сторінки 43–45 (В. М.).

з огляду на прикру нашу кіно-малограмотність, сказати кілька слів «взагалі» про мистецтво кіно та його головного творця — режисера.

Найхарактерніша особливість кіно — його «певність», що ґрунтується на конечній методі його оформлення — фотографії. Згадайте вираз — «фотографічно – вірно». Справді, немає нічого більш умовного, «брехливого», ніж фотографія: плискувата, однокольорова, замкнена в провіденційний кіно-кадр Але таку міць має фотографія, що один предмет, коли ми його сфотографуємо (і покажемо) 20 різними методами, неминуче буде прийнятий глядачем, як 20 різних предметів: «фотографія ж бо не бреше», «фотографія — найкращий з документів».

Ця перша властивість кіно обумовлює вже почасти величезне значіння «показу», яке доходить іноді до явного домінування «як» показати над «що» показати.

Другий з основних засобів кіно — монтаж. — організація в часі елементів фільму, «монтажних кадрів». Законів його (як і взагалі заковів кіно) ще немає, але владу його над своїм враженням відчуває кожний глядач. Загадковим ще е величезний вплив на глядача зміни кадрів, які розстановлено в часі за якимись правилами, що відчувають їх лише найталановитіші режисери. Ці правила, ці закони — є, їх основа — ритм, що його коріння — в глибинах нашої емоціональної конституції. Вони мають велику точність. Можна вже тепер стверджувати, що в ідеалі шматка фільму для склеивания їх один з одним треба відмірювати з точністю первісного елементу фільму, з точністю до одного окремого образка (1/52 метра — близько 1/20 секунди). І так само можна тепер уже сказати, що закони ці надзвичайно складні: ідеальний монтаж мусить бути заснований і на змісті сцен, і на маштабі зйомки, і на точці зору апарату, і на рухах дійових осіб, і на потрібному темпі дії і т. д., і, крім усього, монтаж мусить бути органічно звязаний з усім стилем постановки, що його він і сам, у певній мірі, мусить визначувати. І навряд чи можна розраховувати, що колись ці закони виллються в таку точну систему, як закони музики чи складання віршів.

Монтаж — розстановка в часі окремих частин кіно-картини — в певній мірі, можливо, ріднить кіно з музикою п особливо — з поезією (такти, розмір, ритм), та художньою прозою. Про це доведеться говорити окремо.

Кіно, далі, користується з засобів малярства: композиція (формальна) кадру, «вальори» гра світлотінів. Але й тут кіно стоїть лише на порозі цілої науки про формальну кіно-композицію: бо кіно оперує з елементами композиції, що знаходяться в русі. Формальна композиція кінокадра самою суттю своєю мусить бути інтегральна, а законів такої композиції немає.

До формальних же й дуже могутніх засобів кіно належить влада його над точкою зору глядача. Режисер з цілковитою безцеремонністю й легкістю то кидає свого глядача на кілометр від дії, то підіймає його на височінь, то кладе його додолу й примушує дивитися знизу вгору, то, нарешті, буквально «тикає носом» його в саму дію. Глядач, для якого працює кіно-режисер, завжди сидить в знимальній камері, а камеру можна переміщувати куди й як завгодно.

З перелічування цих основних засобів кіно («палітра» кіно-мистця) бачимо, між иншим, що жоден з них не має вжитку в театрі. Чи не нісенітниця є це вперте «рассудку вопреки, наперекор стихіям» звязування кіно з театром? І досі, на четвертому десяткові років життя кіно, його все ще дуже часто примушують родитися від театру (особлива повага кіно-організацій до театральних режисерів, акторів, малярів). Деякі люди побоюються цього велетенського немовляти й силкуються встановити його походження від батьків давно знайомих, не страшних.

Безнадійна справа!

Кіно — справді нове, цілком самостійне, мистецтво. Його суто технічний генезис, — від фотографії, а повний «біологічний» генезіс такими складними шляхами йде від причин дійсно біологічних та соціальних, що прослідкувати ці шляхи ледве чи пощастить нашому поколінню.

Кіно є мистецтво нової ери в розвитку людства. Ця ера ще не мала в минулому нічого подібного кількістю й велетенськими розмірами подій та досягнень, що її відзначають. Згадаймо завоювання нової стихії — повітря, народження нової хемії, винахід радіо, створення теорії відносности, величезні відкриття медицини, небувалі досягнення всієї техніки, нечувана імперіалістична бойня і — нечувана соціяльна революція. Все це — за час 30–40 років!

Як поступові зміни в існуванні людей, так і ті, що відбувалися відразу, вибухали чи прискореним темпом, завжди пристосовували до нових вимог всі мистецтва, що існували на ту пору. Але при такому грандіозному плижкові, що його відбув тепер розвиток людства, старі мистецтва не можуть уже задовольнити цілком цих вимог, як би вони не пристосовувалися. Мусило було виникнути нове мистецтво.

І, щоб виконати це категоричне «соціальне замовлення», з'явилося кіно.

Найвизначніша фігура в кіно — це постановщик-режисер (власне — це дві роботи, але вони звичайно об'єднуються). Цей художник кіно — основна, найвідповідальніша, иноді трагічна (а иноді й комічна) фігура. Людина, що мусить творити речі в царині такої колосальну складности й невідомості. Піонер, що будує нові міста в оточенні невідомих небезпек, лісів та пустель, де ще не ступала нога кіно-людини. Людина, що шукає невідомих ще світові багатств з глухою пов'язкою незнання на очах. Мандрівник, обтяжений тягарем людської тупости, інертности (чужої, а аноді й своєї), якому треба пройти величезні терени, з ногами, зв'язаними путами старих мистецтв та допотопних догматів і канонів.

Звичайно, «великий брехун» «бреше» — як ні одно з мистецтв. Але тут положення ускладнюється ще й тим, що жодне мистецтво не дає навіть нічого подібного до тої гострої «документальної» ценности, «правдивости», яка є типовою ознакою кіно.

І кіно-режисерові доводиться розвязувати не легку проблему: «брехати» настільки мистецьки, щоб можна було сказати про життя найбільшу правду.

Кіно — ще мала дитина. Кіно — дитина, що мав вирости в велетня. Отже, до роботі в кіно тягне найрізноманітніших людей. Одні йдуть на «легкий хліб» та «легку славу»: адже з хатиною легко справитися, та й хто там зможе встановити, чи ти грамотний, коли ще й граматики кіно немає.

Круті йдуть щиро, але сили не вистачає.

Треті — їх, звичайно, обмаль — ідуть сміливо, бачучи всі труднощі творчого шляху, приваблені безмежними обріями, захоплені безмежними творчими можливостями.

Перші дві категорії осуджені «кістьми полягти». Правда, дехто з них немало встигає напсувати, користуючись такими слушними обставинами нинішньої доби розвитку кіно, як загально-громадська кіно-малограмотність та недостатність спеціальної компетенції й вірних критеріїв для оцінка їх «творів» у тих, хто мав право робити ці оцінки актуально.

Але так чи инакше, а вона — мерці, справжні чи потенційні…

Кіно ростиме і розвиватиметься за участю тих третіх, які йтимуть уперед, знаходячи для людства все новіші, все дорогоцінніші скарби…

II

Досі я говорив «взагалі». Далі говоритиму конкретніше.

Який стан мистецтва кіно на Україні ? — Кепський.

Доводити це — значить дертися в розчинені двері… Але для певної частини офіційно-необ'єктивних читачів це зробити в певній мірі треба. Згадаймо про результати обслідування ВУФКУ комісією ЦКК КП(б)У, що їх у свій час оголошено в пресі. Це буде доказом офіційним. Звернімося до тих цифр (карбованців), що їх показують каси кіно-театрів, коли йдуть фільми виробництва ВУФКУ. Це буде доказом і «практичним», і художнім.

Так! Не можна спростувати цього доказу посилкою на «неправильність» такого «гандлярського» вибору критерія художностп. Річ у тому, що знаменита формула Великої Халтури захованої під тогою «Великого Мистецтва» (призирливого до смертних), формула: «публіка — дура» — не годиться для наших часів. Наша публіка аж ніяк не «дура». Позбавлена можливості, або вміння висловлювати свої оцінки художности кіно-творів звичайними критичними шляхами, вона провадить у життя цю оцінку дуже реальною методою: кількістю власних карбованців, внесених до каси ВУФКУ. — І з цим рахуватися доводиться не тільки заради комерційних міркувань. Це — голос маси, і визнаному справжньому мистецтву мас — кіно — з цим голосом рахуватися треба.

В чому причина остільки кепського, що до художньої якости, становища українського кіномистецтва? — Причин цих аж надто багато, і про них доведеться говорити ще не раз. Зараз я роблю спробу розібратися в одній з головних причин — в офіційному положенні у нас цього мистецтва, яке положення визначується коротко формулою: цілковите сприяття кіно-вирибництву й зневага до кіно-мистецтва, — до цілковитої заборони його включно.

Твердження про надзвичайну важливість і значність для нас кіно давно стало аксіоматичним. Що до цього можна вже перейти до дальшого твердження: вся наявна могутність нинішнього кіно — ніщо в порівнянні з владою над глядачем кіно майбутнього. Аджеж кіно має тридцять років, в той час коли вік инших мистецтв вимірюється тисячоліттями. Це міркування само вже мусить бути імпульсом для всіх, від кого судьби кіно залежать, прикласти всіх зусиль, щоб полегшити кінові його дальший розвиток.

Найкоротчий шлях до розвитку кіно — які всякого мистецтва — це експериментальна робота.

Кіно здається «простим», зважаючи на його «доходчивість» до найширших кіл глядачів. Не так давно ще можна було чути твердження про «загально-приступність», а тому й «вульгарність», кіно. Зараз про «вульгарність» говорити не ризикують, але не викрито ще і суті кіно, що обумовлює його дійсну «загальноприступність», його універсальний вплив. Можна стверджувати, що «простота» кіно є безпосереднім наслідком його крайньої складности. Це лише звучить парадоксально. Існує дві «простоти»: простота елементу, що його виділено аналізою, і «простота» художньої речі — «суми», сінтези. Кіно — сінтетичне. Це не є «сінтетизм» опери, що є просто більш-менш вдалою «алгебраїчною сумою» низки мистецтв, — це синтетизм органічний, а по механічний, що не піддається точному означенню, бо він не мав собі подібного до цього часу, але відчувається ясно й наявно, як кожен реальний факт і досягнення сінтези завжди надто складне й важке.

Труднощі ці такі великі, що побачити їх на нинішньому щаблі розвитку кіно повністю неможливо. Тут не місце спинятися детально на викладі тих проблем кіно, що необхідність розвивання їх уже надійшла, бо одно лише перелічення їх відібрало б надто багацько місця[460].

Загально відомі, крім того, невирішені й досі питання про художні взаємоєвідносини автора, постановщика та режисера і, в зв'язку з цим, питання про «Залізний сценарій». Зовсім

460. Цьому переліченню (майже тільки переліченню) довелося присвятити статті мої для журналу «Кіно» («Експериментальний фільм», «Монтаж», «Формальна композиція кадру») і йому ж присвячується мою книжку: «Основи теорії мистецтва кіно», що готується зараз до видання Державним. Видавництвом України.

не вирішено й навіть не поставлено чітко капітального питання про оформлення сценарія в дійсності (в павільоні чи на натурі), цеб-то: питання про актора — актор чи «натурщик», добір акторів до ролів чи ролів до акторів, грим, гра, чітке визначення кіно-актора в відрізнення його від театрального, робота режисера з актором і т.д.; питання про освітлення, що відограє колосальну ролю, питання про механічні прилади для різноманітних метод здіймання, питання про декорацію та макети, про костюми, бутафорію й т. и. й т. и., — всі ці питання розв'язується по-різному на різних фабриках різними режисерами, акторами, художниками та операторами. Врешті, можна стверджувати, що жодне з цих питань ще не вирішено. Ті ж рішення, що їх приймається, далеко не завпеди вдалі, що є також і результатом фабричних умов роботи, — про що далі.

Аналогічне до кіно зовнішніми виробничими ознаками — мистецтво театру, що також колективне виробництво продукту (спектакля), розрахованого на одночасне споживання великою кількістю людей, дає нам блискуче підтвердження необхідності експериментальної роботи. Найяскравіші, справжньо-революційні та визначні художньо, досягнення дали в наші часи театри, що провадили велику експериментальну студійну роботу або навіть виникли із студій та експериментальних колективів: «Березіль», «Госет», театр Мейєрхольда, студії МХАТ. І, навпаки, найбільш інертними виявили себе величезні консервативні машини старих актеатрів.

Важливість такої роботи на театрі — очевидна. Важливість її для кіно не могла бути в нас перевіреною, бо кіно-виробництво на Україні, на жаль, одразу вилилося в форму величезної громоздкої машини. Але важливість ця цілком наочна, та й перевірено її по инших країнах.

Як не можемо ми ще бачити всього змісту проблем кіно, що розв'язувати їх доведеться багатьом поколінням його мистців, так само не можемо ми й зазначити наперед меж впливової міци майбутньої кіно-мови. Зараз — це мова дитини в сотню слів, але й ця убога мова вже в могутнє знаряддя для впливу на суспільство. І державі, що в її руках знаходиться це знаряддя, треба всіляко дбати про те, щоб його розвинути, збагатіти, загострити, пам'ятаючи, що могутність цього знаряддя ростиме рівнобіжно з цим. Витрачаючи 50 або 100 тисяч карбованців на 2000 метрів фільму, держава платить не за целулоїд, желятину та срібло цих метрів, але за те, щоб низка творчих ідей, низка потрібних принципів, перетворених у зорові образи, яко мога сильніш захопила б глядача, як-найглибше ввійшла в його свідомість. Для цього конче потрібно, щоб ці образи були належним чином оформлено й організовано. А оформлення й організація зорового матеріалу, — це й є мова кіно.

Цієї мови ще майже немає. Для її створення й розвитку і необхідна довгочасна студійно-експериментальна лабораторна робота.

Вище я казав, що на Україні кіно одразу попало в умови великого фабричного виробництва. Це виявилося дуже вигідним і навіть єдино-можливим рішенням питання кількісного і створення матеріальної бази. Але це ж становить величезні труднощі для вирішення питання якости. Об'єктивний глядач легко може бачити, з якою черепашок) повільністю йде підвищення якости українських кіно-виробів і як швидко зате ростуть і міцнішають консервативні, шаблонові навики, що є загрозливе гальмо на шляху до розвинення мистецтва кіно. Це зрозуміло, звичайно, але ніяк не втішно.

Потреба в експериментальних лабораторіях для всякого виробництва давно є безперечна що до всіх галузей промисловості!. Кіно, коли його розглядати навіть тільки як промисловість, звичайно, винятком бути не може, і здавалося б, що для нашого ВУФКУ необхідність організації такої лабораторії по художній лінії цілком очевидна (хемічну лабораторію вже організовано). — Але доводиться рахуватися з особливостями кіно, що утруднюють так організацію подібної

лабораторії, як і її роботу: в відрізнений від технічної лабораторії, що задовольняється одною кімнатою та одним-двома робітниками її є цілком ізольована від виробництва, — лабораторія художня потребує обслуговування неї всім виробництвом у цілому, — і павільйони, і декоратори, і освітлювачі, то-що. Цеб-то робота цієї лабораторії вривалася б у виробництво й могла б його в певній мірі дезорганізувати, і навпаки — нормальний залізний хід виробництва заважав би роботі лабораторії. — На прикладі театру ми бачимо, що, не зважаючи на більшу відносно легкість організації там експериментальної роботи, вона становить все ж таки певні труднощі для великих театрів, і, наприклад, московські актеатри свою лабораторію організували цілком ізольовано в вигляді окремого театру. Для держкінематографії стає очевидним єдиний, найзручніший і безпечний шлях сприяння експериментальній роооті в кіно-мистецтві.

Форма, в якій єдино припустима ця організація, аналогічна тій, що в неї виливалися в свій час угруповання робітників театру, наприклад, «Березоля» чи «Госету». Це колективи художників, що працюють цілком «за свій страх, ризик і рахунок», які колективи не можна, зрозуміла річ, прирівнювати до чогось подібного виробничим пайовим товариствам чи иншим комерційним підприємствам. Сама необхідність якраз колективу обумовлена вже суто-технічною неможливістю створити кіно-фільм одинокій людині. І юридично, і по суті такий колектив — це одна особа. Це кіно-художник, який має право на таку ж волю працювати, як і маляр, письменник і т. д.

Питання про технічне знаряддя для роботи таких колективів не таке вже складне, як здається з першого погляду. Треба взяти до уваги, по-перше, обмежені розміри виробництва, а по-друге — специфічні нефабричні умови їх роботи: — лабораторні умови. Відомо, яка величезна ріжннця полягає між переведенням досвіду в лабораторному маштабі та вжитком його як постійної методи виробництва в маштабі фабричному. Врешті, не можна забувати про значну ролю винахідливості в уникненні та переборенні всяких перешкод, що необхідно повинна і зможе з'явитися в таких умовах. Наприклад: ванни, рями й инше для лабораторії коштують дорого, — колектив може працювати за методою «Корекс» що його все приладдя коштує карбованців 25 не можна здобути апаратури для освітлення, — можна влаштувати батареї з тисяча та двох тисяч свічових ламп, які є й коштують дешево, і т. д. Здіймальних апаратів на Україні є, кілька штук дещо можна придбати в Москві та за допомогою ВУФКУ одержати з-за кордону, бо апаратура аматорського і навіть напів-професійного ґатунку коштує дуже дешево. Приміщення й тим більш натура, при належній енергії та життєздатності колективу, завжди знайдуться. Від речей «грандіозних» та «постановочних» колективи здебільшого можуть і відмовитися, хоч «грандіозність» є річ, що її досить легко одержати з найменшими витратами за допомогою методи Шіфтана (між иншим, ця метода, що є зараз у найширшому вжитку на Заході, у нас і досі ще не випробований). Єдина реальна перешкода — з плівкою. І тут ВУФКУ, заради безперечних вигід роботи таких колективів для української кінематографії, мусить прийти на допомогу.

Для ствердження всього, що сказано вище, варто б нагадати історію створення картини «Париж заснув», що вона оце недавно йшла по наших екранах. Рене Клер до того часу був журналіст. Жоден з його «акторів» — акторами ніколи не були. Фабрики теж не було. Грошей — це вже річ ясна — теж не було. Врешті, був тільки хист, але справжній і щирий, той самий, що його ніяк не бракує у багатьох і багатьох наших нинішних «Рене Клерів», що працюють зараз, як журналісти, а може — рахівниками в якійсь установі. Уважний глядач міг помітити надзвичайну вбогість «павільйонів» цієї картини. Згадайте хоч «лабораторію» професора. В цілому ж картина в свій час стала за великий крок кіно-мистецтва вперед. Цей колектив мав можливість працювати цілком вільно, бо монополії виробництва у Франції нема.

А наявне фабричне кіно-виробництво Франції не досить могутнє, як в инших країнах, для того, щоб воно мало, коли й не офіційну, то фактичну монополію. Ми також знаємо, що Рене Клер не був єдиний, хто організував такі колективи. Всі найвидатніші сучасні французькі режисери починали оттаким самим чином. І, починаючи з «Париж заснув», якраз оці колективи і створили сучасне французьке кіно, «ліве», як його називають на Заході, яке насправді є дійсно найпередовішим у порівнянні з кіно инших країн.

Нова генерація. 1927. № 1. Жовтень. С. 43–48.

А. Френкель

ПИСЬМЕННИК І ФОТО-КІНО

З легкої руки деяких громадських і инших діячів «кожен став сам собі письменником».

Залежно від цього доводиться констатувати дуже прикрий факт — «письменництво» стає злом не лише споживача (читача), фабриканта (видавництв), але й самого продуцента (письменника).

Сучасна література — прокляття тямущого читача, кваліфікованого складача
і жовчного, гемороїдального критика.

Маленький відступ на зразок «плачу над трупами героїв» — «дуже багато нашої літератури іде на оселедці…» (з газет).

Резюме: пишуть багато, нудно і непотрібно.

Видають, правда, менше, але паперу і так вистачає.

Дехто читає літературу.

Лають літературу уміло, зі смаком, розпаляючись і входячи «в раж» у процесі лайки. Свого роду відбіжна сила.

Письменники пишуть із різного життя.

Головні теми радянської літератури, крім «злоби дня»:

—громадянська війна,

—царська сім’я

—і трохи екзотики,

Матеріял штампується, набуває старої в’ялої форми і, неприємно осідаючи в’язне у читача в мізку.

Живлячись формальними недогризками передвоєнної літератури, сучасний письменник заявляє про якісь традиції, майстерність і инші речі, що професійно його виправдують.

Матеріял — сировину літератури — вбирають у форму «дворянських садиб», «винниченківських романів» і «перекладної халтури».

Парадоксальна гострота епохи — прискорений пульс сучасності! і крива побутових колізій — не може вкластися в абстрактні й заялозені схеми академічно перевірених літературних форм.

Ходульність — натяжка — награвання, — стають за невід’ємних господарів нашої літератури.

Революція, ламаючи закостенілі форми, утворила не лише словотворення, але й своєрідну фразеологію (до речи, її бездарно культивує ряд відомих і невідомих письменників) і, не вважаючи на такі фактори, стиль та жанр ігнорують, і замість чіткої тематики ми бачимо:

«Робітника Олексія», що «з нудьгою дивився на те, як пожежею заходило сонце, і думав про майбутні бої за світовий Жовтень».

У письменника нема власного ідеологія й класовий підхід — азбучна істина. Подати річ у правдивому політичному аспекті — обов’язок письменника) «погляду» на річ — факт — психологію.

У фотографії та кінематографії майстри шукають оригінальні й цікаві (так композиційно, як і що до освітлення і взагалі що до показу кадра) точки зору.

Фото-кіно найменше спирається на бутафорію. Його матеріял завжди фактурний.

У ігровій кінематографії «точка зору» дієвої особи — організаційне психологічне кільце усього фільму. Ціла гама настроїв, тонких, ледве помітних, нюансів, залежно від цього оригінальних, що освіжують картину, кадрів-дає сучасний грамотно зроблений фільм.

У фотографії ми бачимо приблизно теж саме.

Звиклий (набридлий) для ока предмет, побачений (показаний) з нової точки, оживає і в нашій уяві набуває нової зорової сили.

«Точка зору» — один з найулюбленіших формально технічних способів нашої фото-кіно-майстерности.

Письменник закохався.

Щоб лишитись насамоті, він пішов за місто, до ажурного перекидного містка.

Перший поцілунок не так його вразив своїм губпомадним смаком, як по-новому показав міст (див. фото № 1).

Нова «точка зору» показала многогранність речи і своєрідність її конструктивної форми.

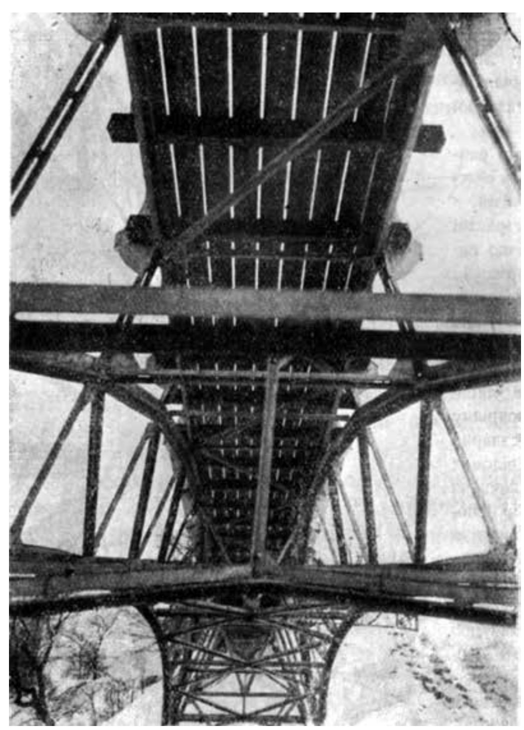
Дальші етапи кохання, змінюючи форму (в даному разі) декоративного мосту (див. фото № 2), примусили подумати про річ — предмет — слово — фразу, як про «незносимі» нюанси різних «витворів мистецтв».

Живучи в місті, позбавляєш власного обличчя місце, де живеш.

Треба побачити місто випадково і з нової точки, щоб по-новому оцінити його (див. фото № 3)



№1



№2



№3

Змити порох штампу — чергове завдання майстерности письменника.

Кадр, захоплюючи в рамку річ зорово, рядом технічних способів (saft fosus ракурс, освітлення і инше), надає знимкові певного психологічного стану і часом уплив а є сильніш за слово.

Письменник, описуючи річ або героя, нагромаджує заялозені образи і будує хисткий хмарочос із штампів.

«Остраніть» (покрити новою емульсією мізкову платівку) почуття, знову побачити річ і знову ж перенести її на папір — насущна потреба сьогоднішньої літератури.

Око письменника — об'єктив кіно-апарату.

Замерлий і запорошений снігом кулемет покинули гайдамаки, тікаючи від київських залізничників. Цей німий свідок «Січневого Повстання» — красномовний осколок історії (див. фото № 4).

Працюючи над фотогенією речи, кіноробітник вивчає фактуру — матеріал (колір, світло, форму), письменник же зором оглядає річ, иноді затримуючи свою увагу на деяких незначних деталях.

Письменник пише загальними планами (загальними словами, не поглиблюючи і не затримуючи уваги на самогранних і дотепних деталях). Сучасна письменницька техніка вимагає великого плану (підкреслення деталі в).

Незначна, але характерна бородавка на обличчі героя часом говорить більш, ніж красиво описаний «римсько-католицький» ніс.

Якщо ми візьмемо для прикладу яку-небудь річ здібного прозаїка ліфовця, то побачимо підсвідомий розподіл абзаців (закінченої думки) на кадри («Страшна мить» — Гео Шкурупія).

Стілець — цей звичайний предмет нашого повсякденного побуту — можна наново оживити, і він скаже нове слово.

Стілець в літературі:

— колченогий стілець
— хромоногий стілець
— старенький стілець
— добрий стілець
— (іронічно) «цю дивовижну річ він гордо звав стілець» і ин.

все це звучить подібно до «чижика-пижика», але, якщо примусити стілець кинути тінь, тим самим ніби роздвоїти річ і героя — п'яну загиблу людину — примусити визнати тінь за дійсну річ — таким чином можна побудувати кошмар — галюцинацію.

Або

зробити варіант: стілець, як місце, на якому чекають, коли той, що чекає, зростається з предметом і підсвідомо вивчає сплетіння й зігнуті частини ординарного віденського стільця.

Після, вже в розмові з героєм, той, що чекав, переплітає свої думки з візерунком речи, які зв'язали його дивними, иноді навіть філософічними поняттями.

…і ще тисяча варіантів.

Річ живе.

Річ устає живою часткою оповідання.

Молодий письменник повинен учитися на описах речей шукання цікавого кадру (образів), вивчати стан (світло, колір) речи і до кожної речи підходити з новими, чисто вимитими очима.

Штамп — цвіль речи.



№4

Перефразування образу — невдалі вливання під шкіру.

Треба техніку притягнути до ніг майстра (або навпаки).

Спосіб «ізношується», але винахідництво, як один з факторів здорової творчої індивідуальности, мусить прийти в допомогу.

Вигадка — думка — речи.

Річ (матеріял-майстерність), приємно оформлена, зі смаком зроблена (смак культурна звичка) є утилітарна потреба наших культурних вимог.

Звичку не слід змішувати з навичкою (навичка — культурна звичка, а всяка культура, за винятком культури мата, — приємна).

Річ панує в побуті.

Поводженням з річчю і відчуванням себе серед речей мусить займатися сучасний майстер слова.

Нова генерація. 1928. № 4. Квітень. С. 294–298.

Д. Мар'ян[461]

ТРЕТІЙ ЩАБЕЛЬ

Про яке мистецтво можна сказати так: на щастя воно не має теорії — на нещастя воно теорії не має?

Так можна висловитись про кіно-мистецтво.

На щастя, — тому, що кожна теорія, поза тим, обов'язково потрібна, щоб відповідне мистецтво лося доцільно, разом із тим, до певної міри, є реакційним, — бо неминуче деякі її елементи костеніють і обертаються на догми, рутину.

На нещастя, — тому, що до цього часу кіно ще немає зально-вживаної, обов'язкової термінології, й речі, що їх здається важко розуміти різно, викликають різнорідне оцінування, різнорідне тлумачення.

В наслідок цих передумов, неможливо цілком вичерпуюче відповісти цією статтею, на запитання:

— Як писати сценарій для психологічного фільму?

А що таке, перш за все, психологічний фільм? — може запитати пересічний читач. Я не зможу дати цілком незаперечливого, недискусійного визначення цієї категорії фільмів. Тому обмежимося деякими основними вказівками, які визначать, що в цій статті треба розуміти під терміном «психологічний фільм».

Психологічний фільм, — це фільм побудований на внутрішній динаміці par exelence, і центром його розроблення є психологічні мотивування.

461. *Мар'ян Давид Самойлович* (1892–1937) — сценарист, режисер. У 1914 закінчив юрид. ф-т Петербурзького. ун-ту. Під час 1-ї світ. війни служив в армії, потім працював юристом. З 1925 — сценарист. Працював на Одеській та Київській к/фабр, потім — к/ст «Москінокомбінат» (нині «Мосфільм»). Викладач ВДІКу. Автор сцен.: «Цемент» (1927, у співавт.), «П'ять наречених» (1929), «Життя в руках» (1930) та ін. — *Прим. упор.*

Важливе не те, що герої роблять, а чому вони роблять так. Драматичні колізії розвиваються не на подоланні зовнішніх перешкод, а на замиренні чи на подоланні внутрішніх, психологічних суперечок.

Зразками психологічного фільму може бути «Парижанка», «Мати», «Остання людина», «Вар'єте», «Два дні».

Вказівкою на ці приклади можна було-б і обмежитись, відповідаючи на запитання в такий спосіб: психологічний сценарій треба писати так, як зроблено той чи инший з наведених фільмів.

Але так тільки здається.

Забудьте на деякий час про прекрасне оформлення «Парижанки». Здеріть з неї блискучу шкуру й дістаньтеся до сюжетного кістяка, й ви матимете найдешевший, банальний, французький роман. Ті ж наслідки вам дасть і операція над «Вар'єте».

В «Останній людині» (виключаючи останню частину, що її в нас не демонстрували) й у «Двох днях» нема шаблононости сюжету. Але це — примітив, сюжетна бідність, незначний психологічний процес, мотив, використаний вже в инших варіянтах.

Передбачаю заперечення, — що в тому й цінність цих двох робіт, що сценаристи й режисери зуміли незначний матеріял перетворити на значні, видатні фільми.

Цілком вірно.

В цьому цінність даних робіт. Більш того, в цьому цінність певного періоду розвитку кіно. Цими роботами кіно ступило на другий щабель й затвердило за собою права на ім'я мистецтва, бо, коли кіно стояло на першому щаблі свого розвитку, воно, оперуючи низькопробним сюжетним матеріялом, не зуміло й не встигло виявити високу майстерність і тим приховати, прикрити сюжетну бідність. До того-ж цілком байдуже, чи була це банальність американська, чи радянська — між ними знак рівности.

А що собою являє бурхливий натиск на художньо-ідеологічний бік кіно, що ми помічаємо останніми часами? Що таке, так звана, сценарна криза? Що сигналізує настирливу вимогу — дати радянський побутовий фільм? Що має значити нісенітна, надумана, вигадана суперечка між рентабельністю й ідеологією? Як розуміти вишукування нової тематики європейськими та американськими фірмами й їхній ухил у бік російської «екзотики?» Все це свідчить про наспілу, вистиглу потребу визначного змістом й художньо зробленого сюжету кіно-сценарія. Це з потреба справжнього психологічного фільму, Така діялектика розвитку кіно: зросло на грунті примітиву, базувалося спочатку на чистій техніці, було елементарним і тому стало масовим. В процесі розвитку кіно-мистецтво виявило свій власний матеріял й свої власні, тільки кіно властиві, засоби його оброблення. Стало мистецтвом величезного значення й тому відкинуло примітив, залишаючись мистецтвом масовим.

Але в процесі розвитку, в наслідок цілої низки причин, стався розлад між художніми можливостями кіно, як сталого мистецтва, й тим сюжетним матеріялом, що воно має в своєму розпорядженні. Сюжет пристав, він не встигає в ногу йти за новими можливостями кіно-мистецтва.

Подолання цього розладу, поповнення, насичення наших фільмів визначними сюжетами при високій якості їхнього оформлення й буде знаменувати вступ кіно на третій щабель.

Спрощення, прямолінійність, однолінійність, примітивність психологічних побудовані» — є найнебезпечнішими ворогами так потрібного нам фільму. В наслідок того, що ці побудови не відповідають визначності зачеплених тем, вони зразу-ж фальшують, художньо неправдоподібні, впадають у схему й підривають саму тему.

Треба глибше охоплювати психологічні процеси. Треба викрити найтрудніший шлях: перетворення ідеології на психологію людини. Це значить виявити, включити в сценарій та фільм нову категорію людини: людину, що мислить.

II.

Як-же це зробити?

Як це зробити засобами кіно, не притягаючи чужий, ворожий матеріял від літератури й театру?

Саме тут, у царині психологічного фільму з поглибленим сюжетом, небезпека виливу літератури й театру дуже велика. Тут неможливо відразу дати готового рецепта, й, певно, цієї можливости не буде ніколи. Автор мусить мати дуже загострений, особливий кінематографічний зір, він мусить мати великий кіно-опір, щоби, створюючи психологічний фільм, не зійти з кіно-шляхів, не збитися на шлях літератури та театру.

Тут вирішуючим моментом є свідоме, скероване до певної мети, пропорційне використання в самому сюжетному побудованні основних матеріяльних категорій, що ними оперує кіно.

Що-ж то за основні матеріяльні категорії?

Їх є чотири:

Людина, річ, природа й світло.

Розглянемо ці категорії кожну зокрема та їхні взаємини.

Людина-актор. На сьогодні є вже елементарним твердження, що сценарист мусить пам'ятати про те, що він творить не просто дієвих осіб, а робить певні ролі, ролі, що їх мусить «заграти» актор. А тому сценарій треба будувати так, щоб актор мав об'єктивні можливості виконати завдання. Коли цього бракує в сценарії, тоді сценарій не має самого основного.

Але зараз розмова не про це.

Питання в тому, в якій пропорції можна розвиток сюжету скласти на відповідальність актора. Як у межах цієї пропорції найкраще використати, в інтересах сюжету, акторські засоби виразу? Де кінчаються межі виразности самої фізичної істоти актора, що дозволяють виявити в кіно психологічні процеси?

От тут і треба пригадати, що літератор має можливість на багатьох сторінках описати психологічний стан свого героя, в театрі драматург використовує для цього слово, що за його допомогою він може виявити найскладніші психологічні процеси, виточити найвибагливіші нюанси.

Кіно не має а ні одного, а ні другого. Але, не зважаючи на це, ми, звичайно, будуємо сюжет в психологічних сценаріях виключно на людині-акторі.

А потім, коли проглянемо зроблений фільм, здивовано знизуємо плечима, — від сценарія мало що лишилося. Але чи може-ж бути инакше? Може, але, щоб мати гарні наслідки за такої побудови сюжету, треба мати блискучих, видатних акторів. А таких майже нема. Та, навіть, коли й є, так засобам його кіно-виразности є певна межа. І чим більше сюжетне навантаження на його, так-би, мовити, фізико-психічну субстанцію, тим швидче його виразності настає край, і актор обов'язково схибить у театральщину.

Таким чином маємо обов'язковий висновок: самий сюжет психологічно сценарія мусить спиратися крім людини, ще й на инші матеріяльні категорії кіно й, насамперед, на річ.

Зараз уже не викликає суперечок те, що річ у фільмі є одним із важливих ігрових елементів. Вміння використати річ, визначає ступінь кіно-культури майстра. Ці речі, що їх часто-густо знімають у фільмі, як зоровий матеріял, як побутові атрибути, як бутафорію, ці речі до глядача не доходять і не лишають жодного емоційного сліду. Ці-ж речі, коли їх взяти в будь-якій чинно сюжетній ситуації, як що їх взяти, як самостійні елементи майбутнього монтажу, починають відогравати значну ролю. Пригадайте в «Парижанці» люльку, що випала з рук, білого чоловічого комірника, що вислизнув із шухляди, драну серветку то-що. Або в «Панцирнику Потьомкині»

пенсне викинутого за борт ворога, свічка, що її під час втечі розчавив офіцер, брезент, що майорить па палубі панцирника й т. ин.

У всіх наведених цих випадках і в инших подібних, ми зустрічаємо використання речей, як символічних, змістових знаків, як коротких акцептів, що підкреслюють певне переживання, чи трохи вищип гатунок використання речи, як от кіно-речення сюжетного значення (знаменитий білий комірник «Парижанки»). Але в усіх цих випадках річ, як така, ще не має сюжетного навантаження. Та, не зважаючи на це, викриття, винайдення свого власного, тільки кіно властивого матеріялу, мало й має величезне значення, як певний чинник розвитку кіно-мистсцтва.

В царині сюжетного ігрового фільму це винайдення було одним із моментів, що завдяки їм кіно опинилося на другому щаблі; воно-ж, це викриття, надає змістовности новому напрямкові кіно-мистсцтва, так званому «неігровому» фільмові.

Річ у кіно, будучи винайдена й затверджена, як самостійна матеріяльна категорія, починає потім надзвичайно швидко розвиватися. Що до якости психологічного фільму, так ми вже зробили крок наперед й переходимо на треті й щабель, і так само вже час сміливіше посуватися наперед що до використання речи. Річ треба включити в сценарій психологічного фільму, як самостійний сюжетно-конструктивний елемент.

Це має значити, що сценарій треба будувати так, щоби частина сюжетних етапів спиралася на річ, щоби щось діялося через річ, з приводу речи, щоб річ довго жила перед зором глядача, в різних ситуаціях, в своєму змістовому значенні, щоби доля речи, її перипетії, її зовнішній вигляд були-б драматично зв'язані з основним установленням сюжету, щоби дія сценарія перекидалася від актора до речи й назад; щоби комплексом речей можна було-б утворити загальну атмосферу сценарія, щоби речами можна було відтіняти, нюансувати й допомагати акторові доводити ігрову лінію до кульмінації, коли в нього не вистачить для цього засобів. Бо сила виразности речи в кіно у всякому разі рівна силі актора, а часто навіть перевищує її.

Щоби закінчити перегляд основних матеріяльних категорій, треба згадати ще про природу й світло. Ми дуже часто в своїх сценаріях використовуємо природу та її явища, але далі за бутафорське її використання майже ніколи не йдемо.

В психологічному фільмі заглиблення природи в самий сюжет надзвичайно важливе. Її треба брати в чинно-сюжетній ситуації, у великім змістовнім значенні, вона обов'язково мусить бути співритмічна певному даному епізодові.

Світло в кіно, звичайно, є вирішуючою категорією. Без світла не існує решти категорій. Освітлення кадру, — це елемент великої майстерности. Але й в самій сюжетній розробці сценарист може використати цей могутній засіб впливовості, правда доки що в обмежених випадках. Але все-ж сценарист мусить ураховувати, коли краще будувати цей певний епізод, чи вдень, чи вночі.

В зв'язку з усім зазначеним неминуче повстає питання про стиль, про стиль нашого психологічного фільму.

Певна генеральна лінія нашого майбутнього стилю психологічних фільмів лежить десь між художнім реалізмом та експресіонізмом.

Законним стилем психологічного фільму мусив-би бути художній реалізм, але наявність речи, її значення, необхідність виявити потрібне нам обличчя речей штовхає нас у бік експресіонізму. Але експресіонізм у чистому вигляді буде фальшувати фільм, фільм загубить свою художню правдивість. Кіно має могутніх друзів: світло, ракурс і монтаж. Вони допоможуть одшукати середню лінію й утворити свій стиль, такий, що його не може мати ні одно з инших мистецтв.

Кіно. 1928. № 5(41). Травень С. 8–9.

Ол. Озеров [Олексій Полторацький]

КОМПОЗИЦІЙНІ ЕЛЕМЕНТИ КІНО-ФІЛЬМУ

Деякі елементи кіно-мистецтва тісно зв'язані з літературою. Найбільше спільних рис є між кіно-сценарієм та літературним твором[462]. Кіно-сценарій цілком обумовлює композиційні елементи кінофільму. Отже вивчати їх доводиться почасти за допомогою теорії літератури, розглядаючи композиційні елементи кіно-фільму так, як і композиційні елементи літературного твору.

Це провідне твердження може викликати таке заперечення: мовляв, так ставити питання є професійна зацікавленість літературознавця. Такі заперечення чути доводилося не один раз. Инколи вони не безпідставні були: нагадаймо хоч-би полеміку між Б.М. Ейхенбавмом та Мих. Скачковим з приводу «внутрішньої» мови кіно-глядача[463]. Звісно, утотожнювати літературу й кіно — не можна: глядач инакше фільм сприймає, ніж читач — літературний твір. Проте не можна сказати, що кіно є цілком самостійне мистецтво: самостійних, відокремлених мистецтв взагалі нема. У літературі є деякі елементи музики (евтонія то-що), в архітектурі елементи малювання. Так само й у кіно-мистецтві: композиційні елементи є один із літературних елементів цього мистецтва. Звичайно, в кіно ці елементи набувають характерні осібності.

I

Композиційні елементи кіно-фільму є одна із складових частин кіно-жанру. Розглядати їх мусимо, ввесь час пам'ятаючи про це.

Визначити поняття жанру можна приблизно так: жанр, у широкому розумінні, є найширше поняття морфології мистецького твору. Він є, як раз, той «сосуд», що до нього влито ревний зміст і певні засоби. Жанр є, з одного боку, сукупність композиційних елементів, і, з другого боку, елементів тематичних.

У кіно-мистецтві до композиційних елементів однесено:

1. Кіно-кадр, або мотив.
2. Епізод, сукупність кадрів.
3. Фільм, закінчену сукупність епізодів.

До тематичних елементів однесено:

1. Події.
2. Герої, що ці події втворюють.
3. Оточення.

Вивчення всіх цих елементів є вивчення кіно-жанристики, що складає собою частину кінопоетики. У цій статті розглядатимемо тільки композиційні елементи кіно-мистецтва, що до певної Міри залежать від того жанру, до якого вони належать.

За наших часів існують декілька основних жанрів, що обумовлюють собою сукупність композиційних елементів. Тому, перш ніж вивчати композиційні елементи, треба зупинитися на кіно-жанрах.

462. Нагадаймо хоч-би статтю А. Лейтеса: «Сценарій, як літературний жанр» К і П, № 42, 1926 р.).
463. Газета «Кино». Москва, Грудень 1926 р.

Кіно-жанри втворилися швидче, ніж який-небудь із инших видів мистецтва. Цьому сприяло те, що кіно запозичило жанри з трьох джерел: фотографії, театру та літератури. У такому явищі нема нічого незвичайного: такого запозичення вимагав, — по-перше, закон економії творчої енергії, по-друге, тільки таким шляхом можна було призвичаїти глядача до нового мистецтва.

Фотографія (в жанровому розумінні) ставала в пригоді, щоб дати глядачеві можливість побачити певні події, показати ту чи ту місцевість то-що.

Театр, принаймні, на перших кроках розвитку кіно-мистецтва був для кіно-жанрів основним джерелом. Ті кіно-жанри, що їх назви й тепер залишилися: драма, комедія — є жанри театральні

Література стала в пригоді кіно-жанрам згодом, тоді, коли кіно почало з-під впливу театрального виходити. Справа в тім, що обсяг театрального мистецтва був для кіно недостатній. У театрі дія була обмежена на протязі акту єдністю місця та до певної міри єдністю дії. У той самий час кіно може з надзвичайною легкістю та хуткістю переносити дію з одного місця на друге. Кіно може порушувати єдність її, наприклад, пригадаймо кінець «Двох сиріток» Гріфітса. Звичайно про паралелізм дії в театрі не можна й мріяти[464] той-самий час літературу зовсім не обмежено одністю місця й дії. Тим-то й зрозуміло, що кіно-оповідання запозичило багато сюжетових рис у літератури.

Отже, фотографичні, театральні та літературні жанри стали за джерело втворення жанрів у кіно-мистецтві. Але знову нагадати мусимо, що найбільше спільного за наших часів є між кіно-жанром і жанром літературним.

Основні жанри кіно-мистецтва, які обумовлюють усі композиційні та сюжетові елементи, такі:

1. Видова чи хроніка. Цей жанр виник безпосередньо з фотографії.
2. Драма.
3. Комедія.
4. Середній жанр — п’єса, що в ній є елементи й драми й комедії.

У цій статті ми розглядатимемо композиційні елементи кіномистецтва, що їх осібності обумовлює той чи той жанр.

II

Композиційні елементи кіно-мистецтва

1. Кіно-кадр — те саме,що в літературному творі зветься мотивом, цеб-то найдрібніший композиційний елемент, окрема сцена.

Кадри розподіляємо на: 1) статичні, 2) статичні, що характеризують, 3) динамичні.

Уявімо собі на прикладі з кіно-практики, що то є за три види кадрів.

Статичний кадр, це такий кадр, який не відограв ніякої ролі будуванні інтриги. Наприклад, у американському фільмі «Акули Нью-Иорку» бачимо приклад статичного кадру: герой тікав від поліцаїв та натрапляв на кімнату, де миєця якась жінка. Він затуляє очи та тікає повз цю кімнату. Цей кадр, що нічого нового не вносить в розвиток дії, є кадр статичний.

У німецькому фільмі «Пасинки Берліну»[465] є чудесний приклад статичного кадру, що характеризує. Один із героїв, людина з темним минулим, чекає поки сусідку заарештовують поліцаї. Потім одкриває кватирку та краде в неї машину шити. Цей кадр не вносить нічого нового до розвитку дії, він тільки характеризує героя.

464. Як виняток, нагадаймо останню дію «Комуни в степах» Куліша, де дію розгортається паралельно. Але тут слід уже говорите про те, що театр запозичив деякі елементи кіно. До речи цей паралелізм вражав своєю умовністю.

465. «Пасинки Берліну» (Children of No Importance, 1926, реж. Г. Лампрехт). — *Прим. упор.*

А в тім, у попередньому розвиткові інтриги були певні дані для того, щоб цей кадр відіграв динамичну ролю: другий герой мріяв про те, щоб і собі таку машину здобути. Якщо скажемо, 1-й герой передав би цю машину 2-му героєві, цей кадр відіграв би активну ролю і був би кадром динамичним.

Крім цього, кадри посідають ще одну особливість: саме тривалість, тоб-то довжину плівки, що витрачається на кадр, яка надає сукупності кадрів певної ритмики. Німецький дослідник Р. Гармс відрахував, що р. 1921 — 22 акт складало пересічно 33 кадри на 12 секунд кожний; р. 23-го — пересічно 86 кадрів на 7 секунд; нині — кадрів уже 120 на 3–5–6 секунд пересічно.

Визначаючи ці дві композиційні осібності кіно-кадрів, звернимося до систематичної їх аналізи. Той чи той характер кадрів, як ми уже визначили, залежить від певних особливостей жанрових. Отже доведеться розглядати композиційні елементи окремих кіно-жанрів, за тим розподілом, що його вище подано.

Видова та хроника. Т. зв. «видову» досі складали кадри статичні, що характеризують якусь місцевість, або якісь особливі, специфичні її риси, чи, нарешті, якусь діяльність у якому-небудь куткові земної кулі.

Видова має на меті дати загальне враження об'єкту зйомки, загальний огляд чи краєвид і, по-друге, показати окремі деталі. Усі кадри, таким чином, розподіляється на дві категорії: 3-го чи й 2-го плану та плану й «крупно». Іноді для загальних кадрів 2-го й 3-го плану вживається панораму, иноді ці кадри знимається з потягу, пароплаву чи з аероплану. Наприклад у «Маховику» ВУФКУ спочатку знято — 1) подорож до Ялти (з потягу), 2) загальний вигляд Ялти (3-й план), 3) будинок санаторії (2-й пл.), 4) окремі деталі. Такий монтаж є цілком логичний. Отже, ми бачимо, що не завжди в видових картинах є тільки статичні, що характеризують, кадри: є й кадри динамичні. По кращих картинах такого типу ми бачимо навіть суто кінематографичну зав'язку, суто кінематографичні динамичні мотиви. До картин такого типу доведеться, очевидно, віднести працю Дз. Вертова «Человек с кино-аппаратом»[466].

Що до ритмики кадрів, треба зазначити, що вона еволюціонує відповідно до розвитку кіно-техники. Якщо раніш видову та хроніку складали декілька довгих кадрів, що з картини утворювали «кіно-альбом з фотографіями» — тепер можна провести цілковиту паралель між монтажом фільму та тими поглядами, які кидає глядач навколо себе, коли він на щось дивиться. Ритмика кадрів у видовій та хрониці відбиває ритм подій. Яскравий доказ цього є чудесна хроника ВУФКУ «Зустріч Чичерина з Рушді-беєм». Зустріч заснято швидкими кадрами. Подібно до цього, людина, що прийшла на зустріч подивитися, певно переводила-б погляд з одного місця на друге. Після зустрічи знято панцирника Рушді-беєвого, то-що. Ці кадри йдуть значно повільніше.

Драма. Загалом треба визначити, що суто-статичних кадрів у кіно майже нема, навіть у раніших кіно-фільмах. Здебільшого в усякому кіно-жанрі зустрічаємо кадри динамичні та статичні, що характеризують.

Важно підрахувати точно, як співвідносяться кадри динамичні та статичні, що характеризують, але по різних видах драми це співвідношення є одмінне. У американському детективі статичних, що характеризують, кадрів майже не буває (наприклад, у «Акулах Нью-Йорку» — типовому детективі — таких кадрів не більше за 5–6). По детективах здебільшого зустрічаємо кадри динамичні.

466. Те саме доведеться сказати і про кіно-хроніку. Її, проте, визначає низка кадрів динамичних, що иноді набувають навіть фабулярного характеру. Можна розподілити хроніку на два види: один вид — той, що в ньому є тільки статичні, що характеризують, кадри (дерево, під яким Пушкин сидів), другий вид — той, де є динамічно-фабулярні елементи (пригадаймо кіно-хроніку ВУФКУ «Землетрус у Криму»).

Детектив виріс у Америці. Американцям, із нервовим темпом їх життя, потрібні були картини з надзвичайною зовнішньою динамикою. Вони часу не мали до психичних глибин людського життя придивлятися.

У той самий час німецькі експресіоністичні фільми позначає надзвичайно велика кількість статичних, що характеризують, кадрів. Пригадаймо «Останню людину». У ній % динамичних кадрів не більший за 10–15 від усієї кількости кадрів. Напруженість дій, проте зберігається ввесь час. Експресіоністичні картини заглиблюються в психику героїв, вони мусять їх поводження уважно та всебічно показати — звідси виникає потреба надзвичайно складного монтажу. Варт сказати про т. зв. паралельний монтаж, що його в німецьких картинах надзвичайно влучно вживається. Наприклад, якщо людина, скажемо, стрибає з пароплаву в море, американський монтаж дасть лише один кадр: плигнув і все. У той самий час, німецька техника, німецька нормативна метода є инакша. Матимемо низку кадрів: 1) (2-й план): людина стоїть на пароплаві, 2) (крупно): руки людини, що тримають поруччя, 8) (крупно): ноги людини, 4) вигляд моря з погляду людини то-що. Таким чином, за рахунок зовнішньої динамики американського фільму, німецький фільм позначає більша кількість динамики внутрішньої, з уставленням на психологізм.

Що-до ритмики кадрів — здається не можна відрізняти різних типів драми. Вони всі до певної міри обумовлені розвитком кіно-техники. Проте російські дослідники Пудовкин та ін. Соколов розподілили фільми на низку типів що-до тривалости їх кадрів, за допомогою музичних термінів. Але, вдається, не завжди щастить цього досягти: знаємо добре, що окремі фільми посідають велику кількість одмінних ритмів. Принцип тривалости окремих кадрів, мабуть, є той самий, як у кіно-хрониці: що напруженіша дія, то швидчий монтаж і навпаки.

Комедія. Розгляньмо два типи комедії, що так чи так обумовлюють характер та ритмику кадрів: тип Ліндерової та тип Ллойдової комедії.

Комедії Макса Ліндера побудовані були під величезним впливом театру. Головне в фільмах Ліндера — то була його гра. Тим-то в старих його фільмах була сила довжелезних кадрів, з яких чимало залежало до статичних, що характеризують (типу: Ліндер грав на роялі, Ліндер пив чай). Ці кадри характеризували першорядні комедійні здібності Ліндерові.

Инша справа з фільмами Ллойдовими. У його фільмах є «уставлення на сюжет». Неймовірно динамичні кадри характеризують його фільми. Цікаво визначити, що Ллойдові фільми — фільми американські, їх позначає як раз ця зовнішня динамика америкавських фільмів.

Що-до ритмики комедій, — треба визнати, що взагалі комедія позначається швидкішим темпом, ніж драма, але в останні часи цієї різниці майже нема. Можливо, що драма запозичила в комедії її швидкий темп. У всякому виді мистецькому «нижчий жанр» впливає на «вищий».

Нарешті, п'єсу, середній вид кіно-жанрів, позначають ті осібності, що вона в деякі моменти позичає характерні риси комедії, иноді — драми.

Докладніше про це говоритимемо далі.

Дозволимо собі висловити одне загальне твердження: елемент ритму є елемент абстрактний, елемент до певної міри музичний. Ритмика кадрів, з одного боку, відбиває психологичней стан, в якому перебувають герої, або загальну напруженість дії, з другого боку, ритмика розрахована впливати на глядача.

Взаємодіяльність цих двох функцій ритмики й утворює естетичне враження від фільму.

Сукупність кіно-кадрів складає епізод. Епізод є перший засіб комплектувати кадри.

Аналізуючи спочатку самі епізоди, проте, не можемо обминути в деякій мірі їх ролю в будуванні цілого фільму: характер епізоду залежить від того, яке місце вони посідають у загальній композиції фільму. Тепер зупинімося на деяких моментах поетики епізодів.

У видовій епізод складає низка кадрів, які мають на меті схарактеризувати те чи те видовище. Приблизно така сама є справа з хроникою. Пригадаймо типову західню хроніку: матч у Каліфорнії (1 епізод), зустріч Чемберлена з Пуанкаре (2 епізод), авто-змагання у Франції (3 епізод) то-що. Типова видова: види Біярицу (1 епізод), Палестина (2 еп.), полювання в Булонському лісі (3 еп.) то-що. Як у хрониці, так у видовій, епізоди відограють ролю складових частин огляду. Це певним робом відбивається на характері їх. Епізод у хрониці та видовій будують здебільшого в такий спосіб: а) загальний вигляд ситуації чи краєвиду, б-в-г…) деталі.

Другий вид хроники та видової теж відбивається на епізодах: це той вид, коли в видову (зрідка) та хронику вноситься елемент фабулярности. Тоді ці епізоди підпорядковуються до вимог фабулярности. Нагадаймо дві картини «Чорний материк» та «Зустріч Чичерина з Рушді-беєм».

«Чорний материк» — це типова видова з елементами фабуляросτи. Отже в ній епізоди набувають иншого вигляду. Їх підпорядковано вимогам фабулярности. У цьому фільмі спостерігаємо такі епізоди: і) дієві особи збираються в експедицію, 2) пароплав (тут вжито принцип видовий, що його вище наведено, але з тією різницею, заснято тільки те, що цікавить героїв: склеп, каюти, машина, 3) місто в Африці (здається — Капштад). Тут додержано того самого принципу і т. и.

«Зустріч Чичерина з Рушді-беєм» — також має деякі елементи фабулярности, що відбивається на характері епизодів. Маємо низку їх: 1) зустріч Чичерина на вокзалі. Якби цей епізод мав самостійне значіння, його було б детальніше показано. Проте тут бачимо лише 5–6 кадрів, що не мають ніякої самостійної ваги. Епізод 2) Приїзді Чичерина підкреслено низкою великих планів, бо з фабулярного боку — де дуже важливий момент.

Закони будування епізодів у п’єсі, драми та комедії — майже однакові. Епізоди мають на меті висвітлити певні ситуації, що зміняються — зменшуючи чи збільшуючи напруженість дії. Епізоди досі і не мали самостійної ваги та обслуговували загальну композицію дії таким способом[467]: епізоди експозиції, що характеризують ситуацію та головних дієвих осіб, епізоди дії (епізоди динамичні) та епізоди шпаннунга (розв’язки). Якщо провести паралель між епізодами та кадрами, можемо сказати, що епізоди експозиції — епізоди здебільшого статичні, епізоди дії та шпаннунга — динамичні. Але останнього часу винайдено новий спосіб будувати епізоди. Цей спосіб монтажу атракціонів зв’язано з ім'ям С. Ейзенштейна.

Раніш з композиційного боку фільм — епізоди являли собою одне логичне й сюжетне ціле. Типовим сюжетом старого фільму було: роз’єднані, він та вона, після низки пригод щасливо з’єднуються. Від, цієї сюжетової схеми залежала й композиція епізодів. Вони позбавлені були будь-якої мистецької самостійности, були більше театральні, ніж кінематографичні. Вони були остільки логичні, оскільки того вимагала логика сюжету, висловлена мовою (словами). Стара композиція кіно-фільмів не давала змоги виявляти кожного разу закінчену художню цінність епізодів. Якщо провести літературну паралель, до монтажу атракціонів ми спостерігали в кінофільмі одну розгорнену новелю, що позбавляло фільм конденсованости. Цей мистецький засіб кіно перейняло в театру, бо п’єси ці майже завжди є розгорнені новелі.

Ейзенштейн запозичив метод монтажу атракціонів із цирку. Що являє собою цей художній метод?

Атракціон — поодинокий цирковий номер виступ окремого циркового актора. Низка атракціонів утворює більш-менш витриманий програм. Атракціони завжди є дуже сконденсовані та самостійні. Для кіно самих атракціонів[468] не досить: кіно вимагав певної зв’язаности епізодів. Тому епізоди (= новеля) монтують, цеб-то зв’язують один із одним. Таким чином, замість

467. Епізод та частина — цілком рівні речи. Розподіл фільму на частини здебільшого не відограв композиційної ролі, якщо відограв, то другорядну.

468. Атр. — не в цирковому розумінні, але, як термін, що характеризує закінчений епізод.

розгорненої новелі, напр., в «Панцернику Потьомкіні» спостерігаємо 3 новелі: про Панцерник, про розстріл на сходах, про Вакулинчука. Їх зв'язано між собою: Панцерник з одеським пролетаріятом, Вакулинчук з Панцерником, демонстранти з наметом Вакулинчуковим. Таким чином, ці окремі новелі змонтовано одну одною.

Епізод, якщо його побудовано за принципом монтажу атракціонів, набуває величезної сили зорової виразности. Кожен атракціон (= епізод) набуває самостійної ваги. Увага глядачева скупчується не тільки на логичному ході дії, але й на тих суто-зорових, сконденсованих враженнях, що їх передав монтаж атракціонів. Увагу звертається не тільки не сюжет, але й на ті елементи «показу» зовнішнього світу, що їх відбиває атракціон.

Монтажеві атракціонів належить велике майбутнє, бо він є новий крок уперед кіно-мистецтва, крок від театру до винайдення власних засобів кіно-мистецтва.

Сукупність епізодів складав фільм. Що являє собою фільм, як позиційна одність?

Вище ми сказали, що епізоди в фільмі об'єднано за окремими частинами сюжету і з композиційніх елементів складаються: зав'язка, дія з шпаннунгом та розв'язка. Від цих композиційних принципів не відходить жодний кіно-фільм. Але часто ми зустрічаємо иншу послідовність цих трьох моментів. Але як би не перекручували цю послідовність, завжди можна переставити всі події за принципом послідовности часу й спостерегти всю непорушну наявність зав'язки, інтриги, шпаннунга.

Російський дослідник Іп. Соколов[469] наводить приклади кінофільмів, де дія починається з «початку», з «середини» та з «кінця». Проробимо коротеньку морфологичну аналізу всіх трьох типів композиції фільму.

1) Послідовне розгортання дії. «Нібелунги». Отже за їх прикладом бачимо, що послідовне розгортання дії не залишав глядачеві ніяких «загадок», ніяких «тайн». Усе ясне й зрозуміле: Зигфрид кохав Брунильду, його вбив Гаген Горнеге, Брунгільда мститься за вбитого чоловіка: От і усе. Як же тут розбито епізоди? Відповідно до всіх вимог людської логики: а (зав'язка: любов Зигфрида до Брунгільди та ненависть Горнеге) переходить у б (інтрига: Горнеге вбиває Зигфрида. Брунгільда вживає заходів, щоб за Зигфрида помститися), в розв'язується через г (Брунгільда вбиває Горнеге). Сюжетова схема притягла до цієї композиційної лінії низку додаткових епізодів (полювання на дракона, залицяння Зигмунда до Брунгільди, Атила та його син, то-що), але всі ці побічні епізоди згруповано в логичній послідовності коло цієї основної композиційної лінії. Не перебільшуючи, можна сказати, що послідовне розгортання дії робить фільм повільним, монументальним, не загостреним. Те саме, приблизно, можна сказати про «Останню Людину», ба навіть і про «Тараса Трясило». Хоча в «Т. т.» є багато зовнішньої динаміки, але ця остання виглядає трошки поверховим накрученням фактів, яке не і ясує загального тону фільма, витриманого в спокійних монументальних тонах.

Розгортання дії з середини завжди вносить в фільму елемент «тайни», що загострює дію. Прикладом може бути фільм «Міс Менд», власне не цілий фільм, а одна з його сюжетових ліній, саме та, в якій участь беруть А. Сторн, Міс Менд, Чіче та Мендів небіж. Сюжет цієї побічної лінії є такий: батько Сторна мав «незаконорожденного» синка, якого треба позбутися, бо він є претендент на Сторнову спадщину. Чиче вбивав хлопчика, в цій справі замішаний й Сторн, в наслідок чого Менд мститься Сторнові за смерть. Ми навмисне розказали цей сюжет від початку до кінця, щоб яскравіше виявити, яку напруженість вносить до нього прийом розгортати дію з середини. Отже, спостерігаємо такі «тайни», які весь час посилюють драматичність ситуації: а) невідомо, чому А. Сторн почуває таку ніжність до хлопчика, в) невідомо, чому

469. Кино-Сценарий. Теория в техника. М. «Кино-печать» 1926 р.

фашисти забирають хлопчика, с) Менд не знає, хто такий Сторн і т. ин., і т. ин. Нарешті з) коли дію розгортається з кінця, напруженість ситуації стає максимальна. Візьмемо, як приклад «Атлантиду». На початку фільму показано офіцера, що стрибає з п'ятого поверху й розбивається на смерть. Крім цього ми не знаємо, чому один із офіцерів повертається до Африки, чому він бачить у Парижі якісь примари то-що. Аж згодом ми дізнаємося про причини цих жахливих фактів: у казковій Атлантиді живе якась «страшна женщина» то-що. Відкинувши геть усю наївність змісту цього фільму, визнати мусимо, що цей засіб «оповідати з кінця» надає всій фільмі надзвичайну напруженість.

Досі ми казали тільки про ті фільми, де існує якийсь один сюжет. Але існує ще один тип фільму, де вживається паралелізм дії, і це, звичайно, відбивається на загальній композиції фільму. Говоримо про «Нетерпимость»[470] Гріфітса[471], й про пародію на неї «Три епохи» Бастера Кітона. У цих фільмах спостерігаємо такий вид композиції: маємо низку паралельних сюжетів, що в них повторюється та сама сюжетова схема. Композиція таких фільмів здебільшого є одноманітна: засняті два чи три фільма розрізується на низку більш менш удало скомпонованих та закінчених епізодів. Кожну частину складає 3 чи 2 епізоди з кожної епохи. Така композиційна схема викликається основною ідеєю фільму: мовляв, «історія повторяється».

Инші типи фільмів з паралельною дією побудовано здебільшого на контрастах: у них теж заснято два окремих фільми, де одне що-небудь (скажемо кохання робітника) протиставляється чому-небудь иншому (коханню буржуа). У таких випадках епізоди (ба навіть окремі кадри) будується за принципом протилежности змістової в подібних що-до зовнішньої форми ситуаціях. Наприклад, робітник іде в клуб, буржуа йде в шинок, то-що.

Тепер звернімося до композиції епізодів, що їх обумовлює той чи той вид фільмів.

Епізоди складають інтригу. Інтрига (елемент сюжетний) обумовлює цілком ту чи ту композицію епізодів.

Інтригу завжди побудовано на боротьбі, на контрасті, який би він, цей контрасті не був — психологичний чи цілком реальний. З цього боку, скажемо, ляпас у вухо (америк. фільми) чи неподібність ідеологичних поглядів дієвих осіб — цілком однакові речі.

Отже епізоди[472] компонується здебільшого в такий спосіб: перші один чи два, ба навіть три епізоди здебільшого статичні, що характеризують протиставлені групи людей чи окремі особи. Далі починається інтрига. Тут спостерігаємо епізоди динамичні. Нарешті йде шпаннунг, де колізії загострюються. Здається, — инших конструкцій немає.

Якщо дія починається з початку або з кінця, ми спостерігаємо просте механичне перенесення шпаннунга на початок чи в середину тоді менша напруженість дії наприкінці фільму широко компенсується елементом «тайни».

Але треба ще звернути увагу на ті випадки, коли до основного протиріччя притягнено побічні додаткові протиріччя. Їх вводиться до основного протиріччя способом паралелізму дії. Але одмінно од того способу, що ми навели вище, цей спосіб вводиться для того, щоб згустити інтригу. Наприклад, у «Тарасі Трясило» бачимо дві основні інтриги: Тарас мститься за сестру (а) й Тарас взагалі бореться з панством (в). Принципом гарної ув'язки сюжету є — як найближче зв'язати між собою дієвих осіб, що діють в окремих лініях інтриги… Це відбивається, звичайно, на композиції епізодів. Наприклад, у тому-ж таки «Тарасі Трясило» спостерігаємо епізоди,

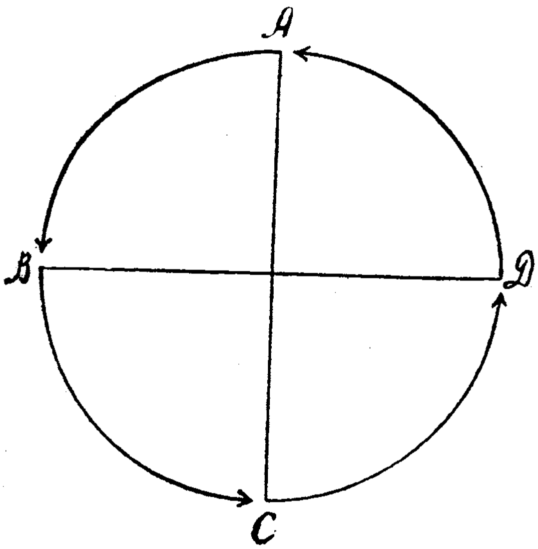
470. «Нетерпимість» (Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages, 1916, реж. Д.У. Гріффіт). — *Прим. упор.*

471. *Гріффіт Девід Льюелін Уорк (Griffith David Llewelyn Wark)* (1875–1948) — американський кінорежисер, актор і сценарист, продюсер, з творчості якого часто відраховують історію кіно як особливого виду мистецтва. — *Прим. упор.*

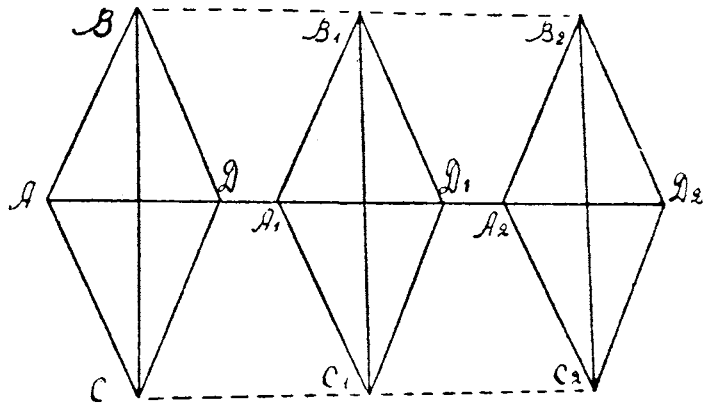
472. Мусимо зазначити, що поняття епізоду — не можна виявити шляхом простого обмеження кадрів. Розмір епізоду котиваєтьея поміж одним кадром У фільмом, але здебільшого в фільмі спостерігаємо декілька епізодів.

як ото приміром епізод у шинку (с), що розв'язує два епізоди разом: Тарас мститься за сестру (а), Тарас тікає до Січи (в).

Якщо вжити графичної методи, цей принцип можна визначити так: (див. мал. 1).



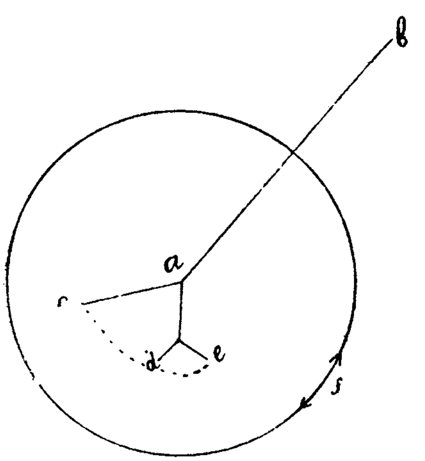
Мал. 1.



Мал. 2.

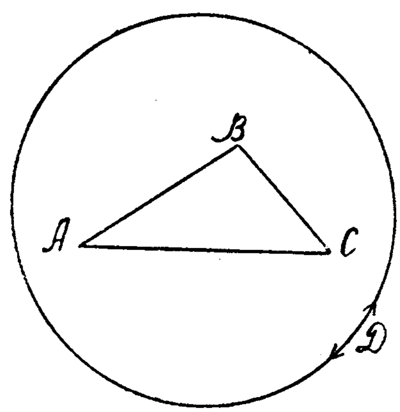
А, В, С, Д, — дієві особи. Вони е антагоністи. Але в той чи той спосіб усі дієві особи зв'язано в одну з одною сюжетовою лінією.

Якщо цього нема, фільм розбивається на декілька частин, які розпадаються й залишають у глядача чуття незадоволення.



Мал. 3.

В — готель. С — швайцарова дружина. Д. Е—дочка швайцарова та її чоловік. F — суспільство (сусідки то - що).



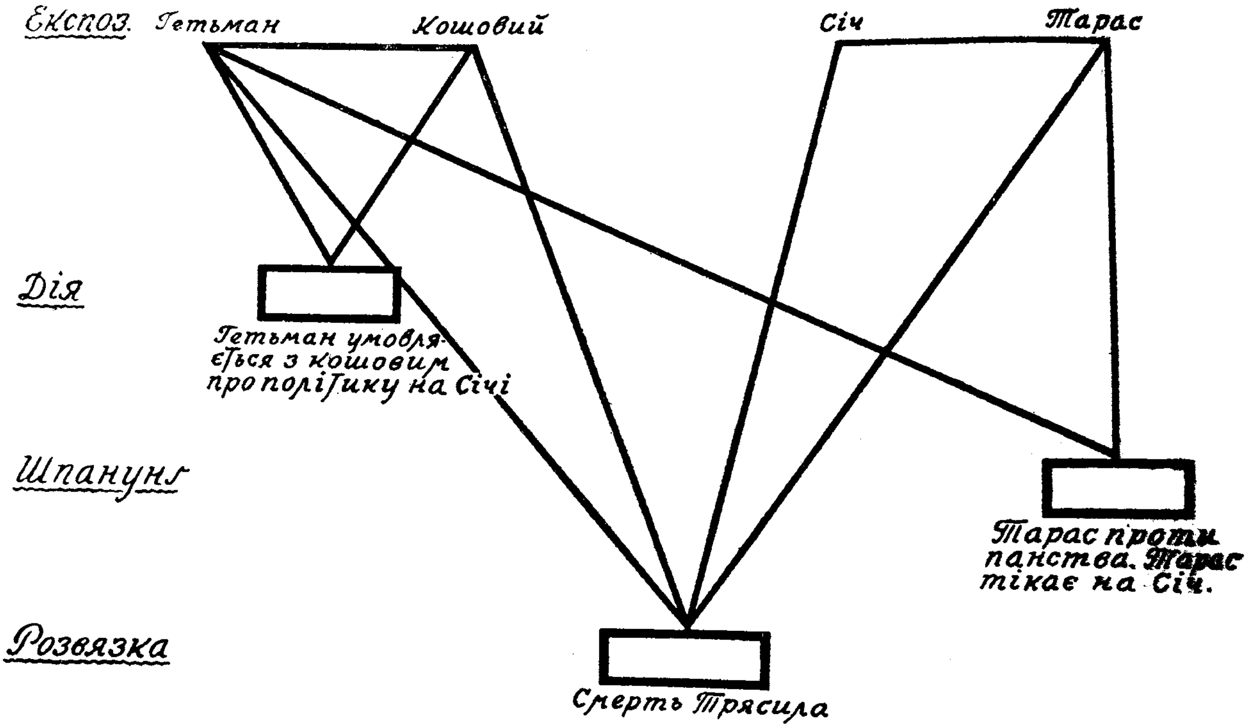
Мал. 4.

А — панцерник. В — демонстрація. С — намет Вакулинчуковий. D — соціяльне тло 1905 року.

Змінюючи деталі цієї схеми, можемо спостерегти її наявність у всякому фільмі. У фільмі такого типу, як «Три епохи» вона набуває иншогу вигляду: (див. мал. 2).

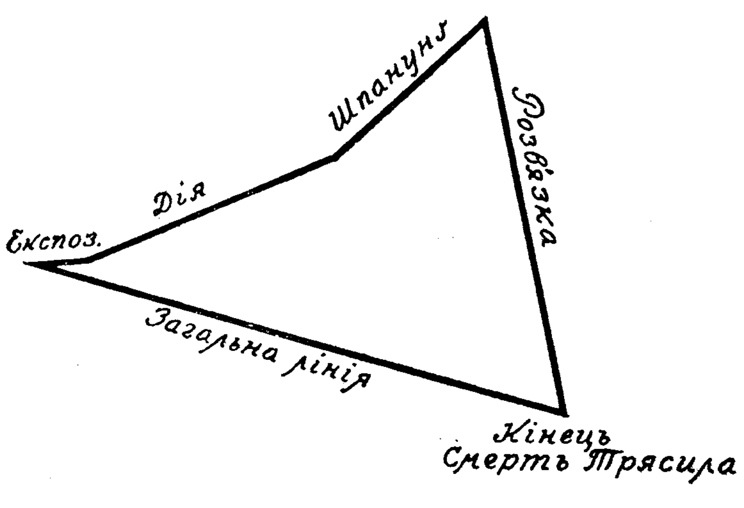
А, В, С, Д — знову таки дієві особи. їх (він, вона, батьки та «сопереживаючи» в межах кожної доби цілком тривіяльно. Але, крім цього між кожною епохою є ще психологичний зв'язок. Його ми позначили пунктиром.

Фільм такого типу, як «Остання людина» побудовано трохи инакше. Такі фільми — є фільми експресіоністичні, що на чолі ставлять одну якусь особу, яка репрезентує ту чи ту пристрасть.



Мал. 5.

У даному разі носій такої пристрасти[473] в швайцар (А). Композиція фільму є така: (див. мал. 3).



Мал. 6.

Отже така будова має специфичну композицію. Більшість епізодів присвячена швайцарові, инші відограють лише ролю акомпаніменту його переживанням.

От композиція фільму «Панцерник Потьомкин»: (див. мал. 4).

Окремі епізоди не зв'язано ланцюгом причин (демонстрація, наприклад, відбулася-б і без повстання на Панцернику), але загальним психологічним зв'язком цих окремих епізодів стає соціяльне становище суспільства.

473. Цю пристрасть можна визначити, як чуття власної достойности — як би сказав М. Хвильовий).

Можна сказати, що Ейзенштейн скористався тут з способу розгорненої синекдохи (низка конкретних моментів, які змальовують загальне становище в Росії доби першої великої революції).

Нарешті, зупинімось на тому, яку композиційну ролю відограють епізоди в цілому фільмі.

Візьмімо для цього й проаналізуймо «Тараса Трясило». У ньому спостерігаємо таку ритмику епізодів: (див. мал. 5).

Отакі закони композиції фільму. Якщо-ж розглядати цей фільм з погляду його напружености, — можемо зробити такий график: (див. мал. 6).

Бачимо, що загальна лінія композиції фільму йде вниз. Це цілком стверджується останнім написом фільму, де оповідається про те, що поки не було робітників — усі повстання селянства безнадійні були.

На цьому ми закінчуємо коротеньку аналізу композиційних елементів кіно-фільму. Як бачимо, вони безумовно є літературний елемент кіно-мистецтва, так само, як і сюжетові елементи-жанри. До них ще маємо згодом звернутися.

Червоний шлях. 1928. № 5/6(62/63). Травень-червень. 199–209.

А. Альф [Б. Альтшулер]

«ЖОВТЕНЬ» — АЙЗЕНШТЕЙНА

Кінематографічний відбиток Жовтня — завдання величезного діяпозону.

Само собою зрозуміло, що такий відбиток великої епохи в усім властивім їй масштабі, не під склу одній людині і поки що не досяжний в рямцях однієї кіно-картини.

Ляше десяти картин і десятиліття впертої праці зможуть накреслити ті шляхи, що ними органічно зможе піти кінематографічне розроблення цієї многобічної теми. Тому найбільші наші картини, присвячені Жовтню — «Кінець Санкт-Петербургу» В. Пудовкіна і «Жовтень» — Айзенштейна можна розглядати лише як перші і, природно, не позбавлені багатьох помилок, спроби розробити цю найбагатшу тему, а зовсім не як твори, де Жовтень дістав повноцінний і закінчений кінематографічний відбиток.

В. Пудовкін підійшов до «штурму» Жовтневого матеріялу глибоким «обходом з тилу». Сюжетно вбудувавши сценарій, він у долі рядового учасника Жовтня шукав шляхів відбивання жовтневої епохи.

Він дав не історичну хроніку, а драматизований сюжетний фільм, де доля його рядового героя сплітається з драматичною сутичкою клас.

І навіть за такого, продиктованого розумною обережністю, обмеження розмірів використовуваного в фільмі історичного матеріалу, цей матеріал не вклався органічно в його фільмі, і саме в останніх частинах, присвячених безпосередньо жовтневому переворотові, рве сюжетну тканину фільму.

Однак, і при цім відбиванні епохи, що лишилося тільки в фрагментах, Пудовкін добився великих результатів, уникнувши перекручування основних ліній Жовтня і правдиво сполучивши о своїй картині долю однієї людини з долею клас, — індивідуальну драму в драмою соціальною.

Айзенштейн вважав за краще в свому фільмі, за власним висловом «атаку в лоб». Не окрема людина в Жовтні, а вся жовтнева епопея повинна була відбитися в його картині в формах грандіозної історичної хроніки, що переймав свій патос от патосу, відбиваної історичної драми.

Сила силенна матеріалу, що її не можна взяти «штурмом», привела до того, що задуманий в таких широких рямцях фільм Айзенштейна не, вважаючи на низку ефектних моментів, не тільки не зміг його охопити, а й пішов облудними шляхами.

Треба сказати рішуче: картина Айзенштейна перекручує наше уявлення про Жовтень. Треба до того ж підкреслити, що крем «ідеологічних» хиб і ті художні фільми, де Айзенштейн намагається відбити жовтневу боротьбу, також не відповідають значінню теми.

Посамперед про «зміст».

Підходячи до теми такого розмаху, звичайно, треба мати пильно розлюблений сценарій, що вибірає з сили силенної драматичних ситуацій та історичних фактів лише деякі найхарактерніші й виразні моменти. — «Ударні» моменти треба вибірати щоразу такі, що символізували б який-небудь з елементів Жовтня — їх треба підбирати за принципом добору *Історично-значучого*, а не знаходити на основі особистого смаку, або в погоні за зовнішньо-ефектним видовищно-імпозантними сценами.

Цих основних вимог Айзенштейн не додержав. Очевидно в процесі зйомки й монтажу Айзенштейн, захлискуючись від багатцва матераялу, зовсім забув про всякий сценарний план, забув про всяку історичну перспективу, виставляючи часто на перший план випадкове на шкоду історично-значучому.

Айзенштейн, неначе, забув досвід «Потемкіна», що, змальовуючи *лише один із моментів революції 1905 року*, зумів виявити всю епоху завдяки драматичності історичного оповідання, завдяки виключенню всього випадкового з грандіозного історичного полотна, ним утвореного.

В «Жовті» цієї загальної міцної з’єднаности — підкорення окремого цілому, немає.

Правда, Айзенштейн, розгортаючи свій історичний фільм, намагається «педалізувати» на деяких ударних моментах, але саме вибір цих моментів особливо чітко викриває неправдивість того шляху, що ним пішов Айзенштейн.

Виберемо найпоказовіші з них:

Липневі дні. — Тут в Айзенштейна, як основний, головний момент, показано, як три жінки-буржуазки в величезних капелюхах зі струсевим пір'ям у мережевих сукнях, парасольками вбивають робітника і рвуть плакат, що його він ніс. Сцена явно надумана і неправдива. Коли навіть припустити, що такий факт справді був у ті дні, то хіба це найтипічніше, що можна показати в тій частині фільму, що її присвячено липневим дням?

Що примусило Айзенштейна її вилучити з інших епізодів? Струсеве пір’я, мережеві сукні (фотогенічно), привабність протиставлення світських дам робітникові — вбивство… і парасолька — (сюжетна екстравагантність).

Другий приклад — наступ Корнілова. Дика! дивізія під Петроградом. Більшовицькі агітатори роскладають дивізію. Головний мотив: — гірці танцюють на килимі лезгинку («фотогенічно»), агітатори поруч у калюжі витанцьовують гопака (сюжетна екстравагантність) — знову показано не внутрішні пружини історичної боротьби, а випадкові видовищно-привабні епізоди. Третій приклад: жовтневі бої — головна тема; Керенський — іграшковий «бонапарт». Надпис: «В Зимовому палаці 1 100 кімнат», — подорож апарату по всіх царських апартаментах

(«фотогенічно») — ударниці жіноча мережева сорочка онучі, істерика, губна помада і гвинтівка, (сюжетна екстравагантність) і т. д., і т. д.

Історично цінний, здібний емоціонально захопити глядача матеріал, — тоне в морі таких неправдиво вибраних «ударних моментів», що їм у кращому разі треба бути на другому, шила фільму.

Однак, це лише навмання, вихоплені приклади, що викривають *систему Айзенштейнівського показування й використання жовтневого матеріалу*. Найсерйозніша помилка Айзенштейна не в цім:

Айзенштейн, захопившись сатиричним змалюванням буржуазного табору, зовсім забув протиставити одну одній дві класи, що боряться.

Справді. Проти кого ж бореться революційний пролетаріят? Айзенштейн не жалкує фарб, щоб показати опереточність, безпорадність тимчасового уряду, він підказує глядачеві, в картині такий висновок, що за тимчасовим урядом ніхто не стоїть, що все, проти чого треба було боротися революції, були лише карикатурні люди, що загубилися в 1 100 кімнатах царського палацу.

З перших кроків появи на екрані Керенського (йому взагалі в фільмі відведено надмірну увагу) з нього сміються не лише вороги, а й друзі… навіть царські льокаї й агенти чужоземних держав.

В дні Жовтня він лежить на канапі, зарившись від жаху в подушки. В Зимовому палаці на протязі значної части фільму нам карикатурно показується ударниць і безвусих юнкерів, що замість обороняти свою класу, вважають за краще красти срібні ложки. В Малахітовій залі засідає не тимчасовий уряд, а лише порожні піджаки — не позбавлений дотепности режисерський трюк, що характеризує нікчемність цьому уряду. Хто йде в жовтневі дні обороняти тимчасовий уряд? — делегація «поважних» інвалідів на чолі із стареньким петроградським міським головою, делегація, що запаслася бутербродами й пляшечками молока, зупинена на свому шляху одним рухом руки рослого червоногвардійця.

Скажуть, що все це правильно, що елементи «історичного фарсу» спостерігались по той бік барикад. Але ж треба знайти міру в цьому сатиричному змалюванні і не виставляти його на перший план.

На історичному з’їзді рад, де вперше проголошено радянську владу, в розпал збройної боротьби виступає угодовець.

Айзенштейн показує, як під його промови делегати солодко дрімають і лише коли на трибуну підіймається більшовик, сплячи прокидаються їй оживають.

Адже це глибоко неправдива риса.

В жовтневі дні угодовські виступи, хоч би лише з трибуни, були активною формою класової боротьби, не позбавленим значіння фактором її, і не сон, а обурення і гнів повинні були вони викликати серед пролетарів, що зібралися на з’їзді і на чиї плечі було покладено величезне історичне завдання, проголошення першої в світі пролетарської держави.

Але, кінець кінцем, коли відновити в пам’яті весь фільм: хто ж рішуче бореться в ньому проти революційного пролетаріяту? — Лише вже згадані три жінки, що вбили парасольками робітника…

Але «Трохи» замало…

Айзенштейн не взяв на увагу того, що це концентрування в таборі контрреволюції лише персонажів «історичного фарсу» *обезбарвлює і табір революції*. Що немає героїзму в боротьбі проти цієї купки, що не трудно змести зі свого шляху історичних жінок і нікчемних міністрів.

Айзенштейн не зрозумів, що *не можна відбити Жовтня, не показавши за спиною підставної «маріонетки» — Керенського — звірячого обличчя реакції.*

Айзенштейн не зрозумів, що не можна змальовувати в найбільш напружений момент революції делегатів, що сплять на з'їзді в однім таборі, і ударниць, що помадять губи, юнкерів, що лускають насіння і міністрів, що п'ють чай, — у другому таборі.

Докладно зупиняючись на таких картинах, Айзенштейн витравлює зі свого фільму всякий патос боротьби.

Внутрішніх пружин Жовтня не викрито в фільмі.

«Бонапартизм» Керенського, звичайно, явище фарсового порядку, але ж барвисті фрази Керенського місяцями гнали людей на смерть за для «війни до переможнього кінця», адже оці фрази підпиралося багнетом, а нам показують лише «чоловічка» Керенського що розсівся за письменним столом Миколи II, забавно повісивши свої шлейки на царській люстрі.

Настигання величезної соціальної трагедії, переворот у свідомості народу, що призвів до відвертого повстання в жовтні 1917 року, в фільмі зовсім обминуто.

Нам скажуть, що може в нинішній час для нашої кінематографії в рямцях одного фільму, це завдання недосяжне. Але ж між мимовільними помилками та дефектами 1 напевне блудним шляхом у підході до цього завдання — велика ріжниця.

Тепер про форму: як що в обсязі змісту Айзештейнівська метода визначалася «атакою в лоб», то формальні методи Айзенштейна служать головним чином цілям *«замаскованого відступу»* від цього самовпевнено режисером наміченого завдання відбитку Жовтня в усій широчині теми.

Бо «людину в революцій» і класи в революції він замінив речами.

Для Айзенштейнівської методи характерну що він завжди вважає за краще змалювати танк або панцирний потяг, що повзе, замість робітничої колони, що йде, що він картині розведених ленінградських мостів дав перевагу перед змалюванням людських пристрастей по обидва боки барикади, що випадкові речі Зимового палацу для нього *найповніше* характеризують гнилизну того світу, що знайшов у собі останній притулок за стінами цього палацу.

Дією «грою речей» Айзенштейн надмірне зловживає. Коли, наприклад, показано патріарха, що проголошує «многая лета» тимчасовому урядові, то тут же показується пантеон богів цілого світу від християнської іконографії, будистів, конфуціянських богів до тотемів та ідолів ріжних диких племен.

В сценах Зимового палацу Айзенштейн доходить до якогось хворобливого милуванні з речей. Показано й вигадливі ювелірні вироби і кришталь, люстри ріжних форм, царські сервізи й ватери, найріжноманітніші скульптури, що їм особливо пощастило і цьому фільмі.

Спосіб оголено простий і служить головню чином для того, щоб уникнути тих труднощей, що їх ставить перед режисером кінофікація такої грандіозної теми, як Жовтнева революція.

Методу проведено в фільмі з послідовністю, гідною кращого вжитку.

Вже на самому початку фільму Айзенштейн, щоб показати скинення самодержавства, примушує розсипатися на шматки пам'ятник Олександрові III.

В корнилівські дні пам'ятник знову виростає на п'єдесталі і знову розвалюється.

Далі Керенський — гіпсова статуетка Наполеона — ще далі ударниці їй найріжноманітніші статуї Ермітажу та Зимового палацу. Тут і ліпні оздоби і Роден і Ермітажні картини і т. д, і т.д.

Річ незмінно відтісняє людину на задній план.

В чім секрет цієї, настирливої підміни людей речами? Коли художникові не вистачає творчої сили, щоб підмітити реальне життя, реальний образ епохи, коли він почуває себе не в силі

вмістити грандіозний історичний матеріял у свій фільм — тоді він зручною підміною ставить на місце, людей речі, — *на місце* живих образів — абстрактні ідеї, символично *виявлені в речах*.

Таж було з пам'ятником Олександра III (на що витрачено так багато праці і грошей), так було з незчисленними речами Зимового палацу, цілого лавиною поваленних на глядача.

Справа, звичайно, не в самій методі кінематографічного обігравання речи. Справа втім, що Айзенштейн у свому фільмі зловживає цією методою, — частим її вжитком і повторенням — позбавив цю, властиву кіно-мові, методу її лаконічної виразности.

Справа в тім, що Айзенштейн надав цій методі, гри речами «догматичного», «естетського» характеру, — *примусив форму домінувати над змістом*.

Звичайно, крім негативних сторін, що їх виявити я намагався, в фільмі Айзенштейна є ціла низка позитивних моментів. Тут я розумію не лише місцями блискучу фотографію оператора Едварда Тіссе (зйомки Неви й Аврори), а й низку дуже вдалих режисерських розв'язань (наприклад: Керенський на сходах), на жаль, зведених на нівець тією зовнішньою академічною красою, в погоні за чим режисер лишив їх без розробки.

На фільмові Айзенштейна слід було докладно зупинитися тому, що це найбільша технічними ресурсами й матеріяльними коштами, в неї вкладеними, спроба кінематографічного змалювання Жовтня — темп, що віками ще надихатиме мистецтво.

Суворий тон критика, що його я собі дозволив, відносно твору найвидатнішого нашого кіно-режисера цим також виправдується.

Наша кінематографія ще не раз повертається до теми змалювання Жовтневої революції і тут критичне вивчення першого жовтневого фільму Айзенштейна допоможе на далі уникнути багатьох помилок, в ньому допущених.

Культура і побут. 1928. № 22. 2 червня. С. 6–8.

Г. Затворницький

КОМУНІСТИЧНА УСТАНОВКА В КІНО

Загальновизнаним определенням кіно є те, що кіно єсть художня промисловість яку побудовано на низці творчих і механічних процесів, що неподільно пов'язані один з одним і підлеглі єдиній виробничій меті.

Що таке комуністична установка в кіно?

Це, поперше, використання кінематографії — найдужчої зброї видовищної агітації і пропаганди в боротьбі за комуністичну культуру. Подруге, важливе не саме показування певної кіно-форми (фільму), а той вплив, який це показування робить на глядачівську масу. Потретє, для революційної кінематографії, як формою-технікою і змістом, показування фільму ні в якому разі не є метою, а тільки засобом для досягнення певного ідеологічного тиснення на суспільство. Тому для радянської кінематографії головним і цілевим завданням в роботі повинно бути не розкриття натур-матеріялу і його кіногеничних властивостей (відомих властивостей матеріялу, якими на екрані визначається його технологічна істотність), що практикується в лівому

авангардному кіно заходу під виглядом «чистої» формальної кінематографії, а розкриття певного ідеологічного гасла через матерія л, через його кіногенічні властивості.

Приклади: «Арсенал» Довженка і «Мати» Пудовкина. Перший в манірі епічного розкриття гасла — теми, другий в ліричному розкриттю гасла — теми.

Тому тектоніка кіна (певне побудования) повинна виходити з таких чотирьох вихідних положень:

1. Тема.
2. Виконання.
3. Форма — вплив.
4. Реакція.

Розшифруємо ці положення на конкретному приладі:

Тема — партія як керівниця пролетаріяту, що стоїть біля керми влади в СРСР, дає для держави загальну директиву: індустріялізація країни. Цю директиву-гасло-тему одержують всі організаційні ділянки культури і господарства нашого союзу, в тому числі і кінематографія.

В кіно ця директива мусить бути переведена по своїх лініях:

Перша — індустріялізація і моменти, що випливають звідси: індустріялізація самого кіновиробництва (апарат, інженерія, робоча сила, матеріал і т. ін.).

Друга — виготовлення за соціальним замовленням низки сценаріїв, за якими виробництву треба дати ось таку кількість фільмів, що пропагують цю директиву.

Виконання кінозамовлення може провадитись різними тектонічними способами (метод режисера, оператора, художника і т.д.; важливо щоб це кінозамовлення було максимальним виразником цієї директиви).

Але виконання кінозамовлення тільки тоді буде доцільне, коли виробничий колектив (знімальна група), то виконує це соціяльне замовлення, в своїй роботі буде виходити з загальної погодженої всіма робітниками колективу установки на завдання — загальної і визначеної методи роботи.

Координація (співвідношення) робочої сили, інженерії і матеріялу повинно будуватись на точній системі роботи (єдність методи і форми).

Форма впливу: кінофільм в якому через його матеріял і через його кіногенічні властивості розкрита і висловлена та чи інша тема і буде тою готовою формою впливу, що необхідна для мас глядача.

Форма-вплив залежить від якости виконання замовлення (культура і техніка роботи), від своєчасного подавання цього кінозамовлення масам глядачів і від якости. Подавання цієї форми (демонстрація фільму в кінотеатрі, техніка проекції, музична ілюстрація, рекляма й т. ін.).

Готовий фільм тільки тоді буде дійсно впливовим продуктом, коли він, крім вищезазначених моментів, буде ще залежати від точної тектонічної установки того виробничого колективу, який виконує фільм.

Тепер в практиці кіна ми спостерігаємо три етапи — три тектонічних установки на кіно:

перша: ігровий фільм — показування теми риторічною грою акторів; в основі це фотографування театрального видовища, що його «пристосовано» до техніки кіна. Метода-роботи над таким фільмом виходить з театральних законів тектоніки (гра ансамблю акторів, сюжетова архітектоніка, декорації і т. ін.);

друга: неігровий фільм — показування теми монтажем знятих шматків життя як воно є. В основі його динамічна фотографія натуральної дійсности — неп і дробленого факту — матеріялу

взятого зненацька, матеріялу що в момент з'йомки повинен бути поза всякою тектонічною залежністю від з'йомщика (див. програму групи кіноків);

третя: позаігровий фільм — функціональний фільм. Коли вітровому кіні тема повинна показуватись ілюзією матеріялу, коли в неігровому кіні тема повинна показуватись збіркою непідроблених, але цілком неорганізованих (захоплених зненацька) фактів, то позаігровий фільм, нічого не показує (не «ілюзією» і не «натуральним фактом»), а розкриває тему — директиву через зорганізований, врахований і проаналізований стандарт (зразок фактів) заздалегідь виготуваний і кінематографічно (властиве тільки для техніки кіна) поданий.

Метода роботи над таким фільмом повинна виходити з наукового досвіду над реальною дійсністю в експериментальній лябораторії психо-техніки.

Сфера позаігрового фільму це не показ теми, як такої, а можливість певної соціальної оцінки цієї теми через її розкриття.

Майстерність безпосереднього кінопередавання теми через матеріял: передавання точного, виразного, і економного, що дає змогу винаходити нові форми в кіно не самоцільно (форма для форми це те ж, що мистецтво для мистецтва), а для того, щоб через ці нові форми можна було б, витрачаючи мінімум (кількости) енергії дати максимум (якости) матеріалізації теми.

Реакція: коли фільм готовий він передається в певній кількості примірників через прокат в кінотеатри.

Кінофільм впливає на глядача підчас демонстрації. Глядач, сприймаючи те що він бачить на екрані, так чи інак реагує на форму — вплив. Для нас важливо, щоб сила реакції була б просто-пропорційна силі впливу. Правильне співвідношення і діяння частин (директива плюс виконання, плюс форма-вплив, плюс реакція) і дає в цілому те що ми називаємо культурою кіна.

Вірне співвідношення і діяння частин можливе тільки тоді, коли методи й форма єдині з установкою.

Культура кіна тільки тоді буде дійсно комуністичною, коли буде єдина система в принципі роботи в кінематографії, бо максимальне використання кіна для певного ідеологічного впливу на громаду людей цілком залежить від соціяльно-класової тектонічної установки тих організаторів і виконавців, які працюють в радянській кінематографії.

Нова генерація. 1929. № 7. Липень. С. 50–52.

М. Кауфман

КІНО-АНАЛІЗА

Аналітичний підхід, що я його узяв за основу в роботі над кіно-речами, в наслідок аналізи попереднього і теперешнього досвіду, ступнево кристалізує більш і більш чітку методику роботи над фільмом. Настановлення на кіно-мову, як на багатшу, раціональнішу й зрозумілішу, ніж якісь інши способи вислову, безумовно вірне.

Остання моя робота «На весні»[474], що я її перевірив на широкій авдиторії, особливо показова в цьому розумінні. Промовляючи чистою кіно-мовою, не удаючись по допомогу літературних пояснень (написів), фільм виявився зрозумілим і приступним для широкого глядача від початку і до кінця.

Що ж це таке кіно-мова ?

Що ж це таке кіно-грамота ?

Коли ми відштовхнемося від літ-абетки, що зараз існує, то що рахувати за кіно-літеру, що кіно-складом, що кіно-словом, кіно-реченням, кіна-річчю?

Чи можна провести аналогію між мовою літературною й мовою кіно? Безумовно, не можна.

Літера, склад, слово, будучи елементами, що служать для літературного висловлювання, являють собою умовні поняття, а тому приступні тільки письменній людині. Водночас, кожний кадр, кожний шматок промовляє конкретно, дає копію життєвого явища, серед яких людина зростає. А тому я вважаю, що підчас подальшої аналізи кіно-мови, я буду не порівнювати її, а протиставляти літературній мові. Де в чому можна порівняти кіно-мову з «мовою» музики (коли можна взагалі балакати про «мову» музики), як, наприклад, в питаннях ритму і теми. Але в основному робота над створенням кіно-речі найближче підходить до роботи інженера, до роботи хеміка. Різниця лише в тому, що інженер чи хемік знає заздалегідь точно матеріял, з якого він будуватиме. Інженер може точно врахувати потрібний йому будівельний матеріял, передбачити його властивості й функціональність. Хемік може заздалегідь точно підрахувати елементи, потрібні йому для складання тої чи іншої речовини.

Підчас здобування матеріялу для кіно-речі далеко не всі елементи, які повинні зробитись будівельним матеріялом для її створення, можна врахувати заздалегідь.

Зате — більший асортимент елементів кіно-вислову, однакових функціональністю для кожного окремого випадку. Останнє невтралізує гой мінус, яким є відсутність змоги заздалегідь передбачити конкретний матеріял і повніш себе забезпечити.

Здобування матеріялу, з якого будуватиметься кіно-річ, і створення її з того матеріялу я розглядаю як первісну і другу аналізу.

Отже, в основу роботи я ставлю аналітичне дослідження, користуючись з свойого зору для попередньої орієнтації (попередня зйомка), а потім уводячи кіно-апарат, як приладдя значно більш досконалого зору й що володіє здатністю фіксації (зйомка). В цих двох моментах: в «попередній зйомці» й в «зйомці» і полягає первісна аналіза.

Попередня зйомка, з одного боку, потрібна для відділення з сум явищ, потрібних для цього випадку, з другого боку — для розкладання явищ на основні, основне на похідні, похідні на найпростіші і т. д. до можливостей, що дає кіно-апарат. Так зорганізоване явище вже є матеріял для наступного етапу робіт.

На спосіб фіксації впливає насамперед:

мета, для якої робиться первісна аналіза, наслідок аналізи,

характер явищ, що їх фіксується, середовище, серед якого ці явища перебувають, індивідуальні властивості явища.

Під середовищем треба розуміти:

умови освітлення,

загальне тло явища,

окремі явища, що утворюють тло,

вплив явищ, що оточують, на явище — що має бути зафіксоване, та ін.

474. «На весні» (1929, реж. М. Кауфман). — *Прим. упор.*

Індивідуальні властивості явищ:

фактура (колір, характер поверхні, розміри її і т. д.),
звичайність чи незвичайність явиш,
живий чи неживий об'єкт,
оскільки підлягає впливові кіно-апарату.
індиферентність речі підчас присутности кіно-апарату,
динамічність чи статичність явища.

Приналежність до тої чи іншої групи явищ визначає: перша частина первісної аналізи — «передз'йомка». Не завжди, звичайно, доводиться мати справу тільки з явищами, що їх відділила «передз'йомка».

Вводячи в якесь середовище кіно-апарат і роблячи ним первісну аналізу, доводиться бути озброєним так. щоб зафіксувати тий чи іншим способом максимум моментів, потрібних для оформлення теми, що їх чогось не зафіксовано «передз'йомкою».

Маючи справу зі складними явищами в другому періоді первісної аналізи з'йомки, розкладаючи далі явища на складові елементи, з'являються більш-менш важливі моменти, залежно від того чи іншого тематичного настановлення або передбачаючи той чи інший спосіб кіно-висловлювання.

Для того, щоб ясніш уявити собі, що собою практично являє теоретичне настановлення, що я його викликав вище, наведу приклади з останнього мойого фільму «На весні».

Поминки на цвинтарі:

Попередня зйомка дає:
1) нишпорять цвинтарем попи
2) наймають попа відправити панахиду
3) «служба» (панахида)
4) розплата
5) випивання
6) закусювання
7) наслідки релігійного чину: навантажені попи, пияцтво, бійка.

Цим можна вважати, що попередня з'йомка закінчена. Підходимо до фіксації. Розглянемо деякі з пунктів.

Нишпорять попи. Підчас аналізи цього явища визначено, що треба

1) зняти прихованою з'йомкою (бо явище підлегле впливові кіно-апарата),
2) дати змогу розглянути попа достатню кількість часу (як явище динамічне, що швидко минає),
3) зняти на тлі, що найбільш виділяє, або на тлі, що допоміг би темосприйманню.

Перше досягається зніманням довгофокусовим об'єктивом з-за прикриття.

Друге — панарамування з фіксацією попа, що йде весь період з'йомки в центрі кадра, що, застосовуючи довгофокусову оптику, дає повну ілюзію знімання.

Той же спосіб розв'язує в цьому випадкові третій пункт, тоб-то виявляє явище на пересувному тлі й навіть, почасти, утворює ілюзію стереоскопічносте

Панахида. Спостерігання цього явища в певний досить довгий утинок часу примусило зробити висновок, що воно має певну, з початку до кінця, закінчену схему. Схема ця нами не сприймається, бо окремі моменти її розкидані в часові далі один від одного, ніж це дозволяє наша зорова пам'ять.

З цієї ж причини ми не бачимо руху стрілки годинникової, не бачим повільних процесів руйнування, як, наприклад, вивітрювання породи, осуви та ін.

«Повільна» з'йомка, що скорочує відстань між окремими моментами повільного явища, розкриває нам кінематографічну схему явищ і навіть розшифровує закони процесу. Плянуючи вулиці й проходи в сучасному місті, береться на увагу, що в місцях максимального збігу руху рух цей підлягає законам рідин. В вузьких проходах утворюються «затори», при виході збільшується плин і т. д.

Мені пощастило в цьому переконатись, коли підчас похмурої погоди (знімаючи роковину Жовтня) довелось зняти «повільною» з'йомкою демонстрацію.

Цілком зрозумілою зробилась схема руху маси. В фільмові «На весні», зафіксувавши довготривалу панахиду «повільною» з'йомкою, я одібрав змогу продемонструвати схему маленького шматка лялькової комедії, яку являють собою всі релігійні звичаї в цілому.

Тут кіно-апарат дав змогу розглянути життьове явище озброєним оком подібно до того, як мікроскоп відкриває нам очі на явища, що неозброєним оком невидимі. Значить, кіно-апарат і тут відограв ролю прилада для кіно-аналізи.

Зупиняюсь тут тільки на найбільш яскравих способах, що виявляють цей істотно-новий підхід.

Рапід (прискорена) з'йомка, що озброює наш зір для аналізи явищ, що швидко рухаються.

З'йомка з неприступних і малоприступних неозброєному окові точок.

Розклад загального вигляду явищ і фіксація крупним пляном моментів, що їх складають аж до макро-з'йомки, мікро-з'йомки, тсле-з'йомки і т. д. Все це аналіза через ті можливості, які дає нам техніка кіно-апарата.

В наслідок цього на монтажній полиці з'являється матеріял для майбутньої кіно-речі, яка ще не цілком складена з елементів, з перевагою ще складних явищ, що мають бути ще розкладені. До того ж елемент теж великість і поняття не постійні і розглядається як елемент і речовина, залежно від тематики і форм кіно-вислову.

Таким чином, ми конспективно підійшли до другої стадії аналізи, до аналізи здобутого матеріялу, про що ми маємо подати другий нарис для «Нової Генерації».

Нова генерація. 1929. № 10. Жовтень. С. 55–58.

Л. Скрипник

IV. КІНО[475]

Ігрове кіно — те, то дає, так звані «художні» фільми веде своє походження від театру. Спочатку не були просто зфотографовані театральні сценки.

Потім режисери і художники поступово почали освідомлювати особливості й властивості виразних і впливових засобів, то потрапили до їх рук. З'явився розподіл на дрібні сцени, з'явився монтаж — цебто організація матеріялу, з'явилися «крупні пляни», почались шукання «точок зору» і т. д., і т. д.

475. Фрагмент, присвчений кінематографу з статті «Мистецтва соціальні й асоціальні». — *Прим. упор.*

Цей процес освідомлення, звичайно, далеко не закінчився. Якби він закінчився, — режисери-художники кіна, як і театральні режисери кинули б свою роботу…

Основа нових впливових засобів — це фотографія й монтаж.

Монтаж — річ дуже складна й режисери лише шукають його законів. Закони його, засновані на раціональному змісті й раціональному ритмові — теж неминуче будуть мати цілком раціональний характер.

Не знаючи цих законів, художнє кіно, однак, силкується дуже часто використати ритмічність монтажу для завдань цілком і раціональних, суто художніх. Воно не було б художнім, якби не робило таких спроб: адже всі старі мистецтва використовують ритм для такого ж характеру завдань. Так само и засіб фотографії художнє кіно намагається «збагатити» запозиченнями з малярства. Звідси — з'оймки «крізь сітку», «не в фокусі», «м'якими» об'єктивами і т. д. Цебто всі ті непорозуміння, що їх зазнала станкова фотографія, коли вона себе усвідомлювала лише, як технічний засіб до створення малярських речей.

Всі ці суто художні засоби, позбавляючи фотографію її самого цінного — документальної певности й переконливості! — розраховані виключно на досягнення суто художнього ж ефекту: емоційного враження.

Здебільшого, однак, у вжиткові раціональних і іраціональних засобів панує цілковита плутанина і в одному й тому ж фільмові, як правило, ми маємо обидва ці типи засобів. Фільми, що збудовані на одному документально-фотографічному засобі — це здебільшого старі фільми, а фільми, що цілком витримано в методі «художньої» фотографії — це одиниці серед нових.

Після цих зауважень звернимось до головного, до функціональної ролі художнього кіна.

Первісний твір його — сценарій, ще менше можливосте й має дійти остаточного споживача — кіно-глядача, ніж п'єса драматурга. — Досить згадати, що, крім акторсько-режисерсько-декораторського, тобто театрального втілення його, — сценарій, твір літературний, словесний, втілюється виключно в зорових елементах. Ми бачили, що й без цього капітального «перекладу» драматургійна п'єса не йшла далі художників театру.

Сценарія в художньому кіні глядач не бачить тим більш.

Акторська гра в художньому кіні має, звичайно, певні відміни від театральної про які я говорив досить в «Нарисах»[476], але для даного випадку це не відограє жадної ролі. Суть акторської гри, як художнього засобу, — одна і про неї говорилось с приводу театрального актора.

Становище режисера до моменту здіймання і в цей момент — по суті те саме.

Декоратор в художнім кіні здебільшого відограє ролю «підробщика дійсності». Втих випадках, коли, як в «Кабінеті д-ра Калігарі», «оформлення» було ліве, — роля маляра набирає приблизно тих же ознак і тієї ж логічності, що й у лівого художника в опері.

Отже, коли весь цей суто театральний процес знято документальними методами, — ми й побачимо зфотографовану відміну театру.

Коли згадаємо, ідо документальна фотографія є раціональний засіб переведення первісного твору в остаточний, побачимо, що в данім разі про художнє кіно, як про особливий вид мистецтва говорити не доводиться. «Первісним твором» для споживача тут буде своєрідна театральна вистава, а остаточний твір буде їй еквівалентний.

В разі, коли засобів фотографування вжито «художніх» — ми матимемо ще одну непрохідну художню перепону між авторами фільму й їх споживачем.

В цім разі кіно стає мистецтвом ще менш певним, ніж цілком непевний театр.

476. Леонід Скрипник. — «Нариси з теорії мистецтва кіно», вид. ДВУ.

Врешті — це не страшно. Навпаки — треба всіляко вітати таки спроби наголосу на форму: ми вже бачили — що більший цей наголос, то могутніше ізоляція мистецького твору від споживача.

Абсолютно-ізольовані ультра-ліві твори в художньому кіні, як і по інших мистецтвах — абсолютно непотрібні, але й абсолютно нешкідливі (хіба тільки — для самого митця).

Треба зауважити особливо отой могутній вилив художнього кіна на споживача, який не має рівних собі по інших мистецтвах

Причина тут — саме в документальній певності фотографії, яка примушує споживача вірити кінові, навіть художньому, в разі підробка дійсности — і акторською грою, і декораціями (а їх часто до того й не буває) — переведена більш-менш технічно досконало.

Акторська гра в кіні, щоб бути досконалою, мусить перестати бути «грою» в звичайному розумінні. «Грововю» в ній мусить лишитися тільки цілковита, так би мовити, нещирість, фальшованість, що є основа акторської творчости, але ця нещирість мусить бути абсолютно захованою від об'єктива.

Тоді, зфотографований документально, такий актор сприймається глядачем не як актор, а як дійсна людина. Кіно досягає, таким чином, суто публіцистичної переконливости.

Отже, яке не далеке сучасне кіно від таких досягнень, але переконлива міць фотографії остільки велика, що елемент публіцистичної певности з'являється часто при дуже далекому, навіть, від ідеалу наближенні до дійсности.

Оті хлопці, що наслідують Гарі Пілю — спитайте їх — вони дивилися на справжнього Гарі Піля, вони бачили справжні бійки, справжні грабунки й вбивства. В театрі — вони знали б, що актор актора не вб'є але як не вірити фотографії?

Отже, наявність у впливі кіна, крім художніх, також і публіцистичних моментів робить дуже важливим питання тематики його творів.

Тут особливе значіння також має і індивідуальність сценариста н режисера, щодо їх здатности «любовно» ставитись до тієї чи іншої теми.

Ми ще майже не маємо ні сценаристів, ні режисерів, ні акторів, що одночасно, володіють досконало формою і здатні до дійсно любовного відношення до соціяльно-корисної функціональної позитивної тематики. Само собою зрозуміло, що фотографувати такі режисери «крізь сітки» не будуть. Затушковувати позитивне немає сенсу.

Негативна тематика — завжди шкідлива при «любовному» до неї підході. В цю справі дивись — сказане про сатиричні відміни інших мистецтв…

Величезна ж більшість сучасних художніх творів — є дійсно «художні твори», — їх цінність дорівнюється цінності театральної й іншої мистецької продукції…

Висновок… — значить все таки досконале художнє кіно, коли до того воно скероване на соціяльно-корисний зміст і втілено в документально-фотографічні форми та раціонально-ритмічний монтаж — має право на існування?

Так. Безперечне право.

Ніякого непорозуміння, ніякого «випадання» цього єдиного «мистецтва» з ряду всіх останніх старих мистецтв немає.

Справа проста. Справа в тім, що споживач, автор остаточного твору (ще раз нагадує, що це й є єдиний соціяльно-значний твір), — бачучи кріз, так би мовити, прозору стінку фотографі і дійсно-майстерну підробку дійсности цієї підробки помітити не може. Він бачить дійсність. Вплив дійсності — безпосередній, чи через фотографію — є документальний і раціональний.

Цебто матимемо — реальний фільм нового типу.

Я розумію, що вже само слово «підробка» «ображає» мистців, — і дійсно, підробка — це вже техніка, «ремісництво», до якого з таким призирством ставляться представники «високого» мистецтва.

Підробка це «муляж дійсності!». Продукт, що з процесу його виконання и сприймання виключено абсолютно всякий елемент індивідуальності! Автора-художника, крім його вміння, знання, технічної досконалости і інших «низьких», але єдиноцінних для суспільства моментів.

Вжиток такої методи утворення реального фільму буде, мабуть, доцільним в усіх випадках, коли за технічних умов трудно або й неможливо зняти потрібний матеріял безпосередньо «з натури». Ллє, крім техніки організації виробничого процесу, практичної ріжниці між таким реальним фільмом і реальним фільмом сучасного типу, знятим дійсно «з натури» — не буде.

Фотографія всі ті ріжниці поміж дійсністю й її «муляжем», що очевидні будуть для учасників процесу виробництва, зробить цілком неіснуючими для споживача. Споживач бачитиме не «муляж», а дійсність…

Такий фільм буде виконувати ролю подібну до ролі публіцистичної статті в сучасній газеті, що вона, трактуючи реальний матеріял, теж не обов’язково пишеться безпосереднім спостерігачем цього матеріялу.

Між іншим, ознаки певної тенденції до створення чогось подібного до такого типу реального фільму («штучного» так би мовити) можна помітити вже зараз у так званих «кініків». Але, на жаль, дякуючи відсутності у них точного освідомлення своєї мети, дякуючи розпливчатості та нерозвинености загальних принципових засад їхньої роботи та цілковитій еклектичності робочих метод, серед яких є методи й мистецького гатунку, — дякуючи всьому цьому, — говорити серйозно, про можливості Цього напрямку не доводиться. Тим більше, що вони, «принципово» виключаючи автора з свого процесу роботи безвідносно його «ремісничих», навіть, якостей, — просто тому, що він актор, — тим самим не дають змоги вважати себе за той міст, що ним сучасне художнє кіно може перейти до кіна реального…

«Художнє» кіно сучасности, таким чином, маючи спроможність посісти в майбутньому хоч і невеличку, але корисну ролю одної з відмін реального кіна мусить для цього пережити грунтовне переродження: позбавитись всяких ознак «художності!».

В сучасному його вигляді — воно не потрібне, а часто — дуже шкідливе мистецтво…

Нова генерація. 1929. № 12. Грудень. С. 27–29.

М. Кауфман

ПРО ВТОРИННУ АНАЛІЗУ

Здобування матеріалу, що з нього має бути збудована кіно-річ та будування її з цього матеріалу я розглядаю як первинну й вторинну аналізу, інакше кажучи, всю роботу, що створює кіно-речі, я будую на аналітичному дослідженні після первинної аналізи, що її складає передз’йомка (попереднє орієнтування простим оком серед хаосу життєвих явищ), з’йомка (наступ

на відокремлення явищ з кіно-апаратом, як з приладом, що озброює людський зір і має здібність фіксувати), — починається друга стадія роботи над кіно-річчю, вторинна аналіза. наслідком первинної аналізи ми маємо на монтажній поличці матеріял для майбутньої кіно-речі, ще не сповна складений з елементів, з перевагою ще складних явищ, що підлягають дальшій аналізі, наприклад, якщо елемент первинної аналізи зафіксував таке явище, як стрибок із жердиною, то при вторинній аналізі це явище містить у собі кілька елементів:

спортсмен підбігає,

спирається жердиною,

злітає,

фінал і. т. інш.

Треба враховувати, що елемент тут є величина нестала.

Ставлення до тої чи тої частини матеріялу, як до елементу чи речовини залежить від тематичного настановлення та від передбачуваної форми кіно-виразу.

Отож, ми підійшли конспективно до вторинної аналізи, до аналізи здобутого матеріялу.

Власне, аналіза йде безперервно.

Я розрізняю первинну й вторинну аналізу, як дві стадії роботи, лише за характером виробничих ознак, а не тому, що це відповідає послідовності виробничих процесів.

В процесі передз'йомки і з'йомки превалюють елементи первинної аналізи, а елементи аналізи вторинної лише берутцся на облік.

В процесі ж роботи над здобутим матеріялом провідну вагу мас вторинна аналіза з окремими ознаками синтетичної роботи.

Якщо з допомогою первинної аналізи ми здобули матеріял — сировину (півфабрикат), то ця сировина має аж надто велике число потрібних нам елементів, розшукати ці елементи — завдання вторинної аналізи, що ж буде елементом у вторинній аналізі?

Коли те, що ми вважали за елемент у первинній аналізі, є лише сировина при аналізі вторинній, то якої ж глибини, яких меж сягатиме вторинна аналіза, що стане за найпростіший елемент у вторинній аналізі?

У первинній аналізі, і в передз'йомці й з'йомці все нібито просте: відокремлення суми явищ потрібних нам за тематичними ознаками, деталізація відокремлених явищ, розкладання їх на складові елементи до останньої змоги, що її надає теле-макро-мікро-з'йомка.

За яку ж дальшу аналізу може йти мова? Нібито говорити можна лише за сортування елементів первинної аналізи і за тематичне «зчіплювання» її (за визначенням Пудовкина), або «зіткнення» (за визначенням ейзенештейна).

Підійдімо до розсортованого матеріялу, що його здобула первинна аналіза. візьмімо з монтажної клітини шматок «а», усі кадри цього шматка, припустімо, однакові і щодо композиції і щодо змісту, очевидно, на цьому відтинку плівки зазнято статичне явище.

Візьмімо інший шматок — «б».

Розглядаючи кадри цього шматка, бачимо, що кожний кадр відрізняється від розташованих поруч, бо первинна аналіза зафіксувала явище, що було в русі, у відмінності окремих кадрів полягають усі кінетичні властивості цього шматка.

Якщо вважати кадр за елемент шматка, то в шматку «а» ми маємо низку однакових елементів, а шматок «б», навпаки, складено з низки елементів, відмінних один від одного.

Якщо при синтезі, тобто будуючи кіно-речення, ми скористаємося із шматка «а», то зможемо відрізати потрібне нам число кадрів з якого завгодно кінця.

Використовуючи шматок «б», ми повинні насамперед його проаналізувати, бо його складає низка елементів руху з переходових і кульмінаційних точок.

Отож, раніш ніж узяти шматок «б» цілком, як елемент кіно-виразу, або якусь його частину, доконечно зробити аналізу.

Без обліку всіх елементів і відокремлення потрібних для побудування кіно-речення нема кіно-мови.

І при первинній і при вторинній аналізі треба враховувати, що кіно-мова повинна бути за найстисліший засіб вислову, усі ці властивості її полягають хоча б у тому, що в кіні ми оперуємо не умовними, а конкретними поняттями, хоча б у тому, що кіно-елемент говорить водночас і за форму, і за якість, і за динаміку і за багато інших ознак, що на їхнє сприймання і літературному викладі довелося би витратити значмо більше часу та засобів вислову.

Ощадність вислову в кіно-мові ще більше полягає в тому, що просторінь і час уже не перешкоджають асоціативному сприйманню явищ, відокремлених у житті одне від одного й часовою і територіальною просторінню

Змога відокремити з того чи того явища елемент, що якнайбільше характеризував би це явище і якнайліпше асоціювався би з тим чи тим елементом іншого явища, допомагає так будувати кіно-речення, що за мінімум часу ми розповідаємо максимум того, що можна було б віддати будь-яким іншим способом.

Тому то вся робота щодо вторинної аналізи і сходить до виявлення всіх елементів наявних у матеріалі, що ми його аналізуємо, приміром, беру кілька моментів з фільму «навесні».

Наслідком первинної аналізи я мав низку шматків гри у футбол, розсортувавши по групах подібні своєю функціональністю шматки, маємо:

I група — робота голкіпера
II група — вдари м'яча ногою
III група — лиця, що реагують на гру.

Беремо шматок першої групи й аналізуємо його.

Ми бачимо, що до цього шматку входять такі елементи:

голкіпер, що стоїть на варті
випад для захисту
голкіпер бере м'яча
і т. інш.

Отож, шматок першої групи, бувши елементом первинної аналізи, розпався на низку нових елементів при аналізі вторинній.

І зробимо це ж саме над шматком другої групи:

підбігає до м'яча
вдаряє м'яча
інерція грака
і т. інш.

Припустімо, що для передбаченої форми, що має передати футбольний етюд, нам не треба буде розкладати далі ці дві групи.

Аналізуємо шматки третьої групи — лиця, що реагують на гру. У кожному зі шматків цієї групи ми знаходимо низку елементів, різних своєю функціональність, одні з них відповідають відгукові на забитий гол, інші реагують на невдалий вдар, інші віддають турботу, інші — напружене очікування…

Відділивши знайдені елементи, матимемо набагато коротші відтинки, тобто шматки, складені з малого числа кадрів, але зате насиченіші.

Монтажуючи цей таки футбольний етюд, можна продовжити аналізу далі, ми знаходимо кульмінаційний кадр у відтинку і робимо з нього елемент кіно-виразу.

Розмножуючи кульмінаційний кадр у шматку, де лиця напружено очікують наслідків удара по м'ячу, ми маємо статику в якнайбільшій динамічності.

В іншому місці фільму «Навесні» я оповідаю про великдень, як про свято обжирства й пиятики.

Один із здобутих для побудування цієї теми елементів — жінка, що п'є горілку, при вторинній аналізі ми знаходимо в цьому шматку низку елементі: жінка приставила склянку до рота віднімає її

Скривлений вираз лиця (реакція на гірку) і тут я використовую не лише знайдені відтинки, а беру за елементи окремі перехідні кадри, розмножую їх і маю з одного шматка (жінка, що п'є горілку) цілий кіно-етюд.

Схема використання кадра, як самостійного елемента, треба вважати за спосіб наукового дослідження явища, що йому в первинній аналізі відповідає загальмована зйомка, рапід-зйомка, теле-макро-мікро-зйомка.

Чимало експериментів, що я проробив у минулих роботах («Москва», «Людина з кіно-апаратом») в пляні використання статичних кадрів, відкриває перед цим способом величезні перспективи, з багатьох моментів фільму «навесні», побудованих на використанні кадра елемента зацікавлює епізод, цілком збудований на розмножених кульмінаційних точках сміху, ритмічною побудовою я перетворюю кульмінаційні кадри сміху на монтажний кіно-регіт.

Я навів кілька прикладів вторинної аналізи, щоб дати уявлення, як аналізу робити і які первісні елементи можна знайти для найвиразнішого і найстислішого побудування кіно-речення.

Підійшовши до кадру, ми не дійшли все ж таки первісного елементу кіно-мови, аналізуючи самий кадр, досліджуючи його зміст, ми часто надибуємо такі елементи, що їх треба відокремлювати й використовувати, як елементи самостійні, як здобути такі елементи, — можуть підказати широко застосовані фотографії, збільшення з того чи того негативу лише частини за знятого.

Застосування проекційного друку в кіні дає змогу розкладати кадр на складові елементи, часто ряд таких елементів, відокремлених з різних кадрів, синтезується в одному кадрі у практиці це називають складним кадром.

Отож, дослідивши здобутий первинною аналізою матеріял, розклавши його на складові елементи аналізою вторинною, можемо взятися до побудування кіно-речі в цілому, до синтези.

Тематичне настановлення речі, і передбачена форма побудування фільму, чи буде то навчальний, науковий, хронікально-періодичний, або хронікально-тематичний. диктує той чи той підхід до синтезування здобутих елементів.

Нова генерація. 1930. № 2. [Лютий]. С. 39–42.

Олекса Озеров [Олексій Полторацький]

ПРО НЕІГРОВИЙ ФІЛЬМ

Розподіл кінофільмів на «художні» й «нехудожні» (культур-хронікальні, наукові тощо) — на сьогодні вже остаточно зліквідований. Пояснюється цей факт не лише тим, що «художня» кіно-продукція часто буває нехудожньою, ба й тим, що «нехудожні» фільми дуже часто художніші за своїх старших (віком, а не. станом) колег.

Тепер фільми розподіляють на «ігрові» та «неігрові», і цей розподіл найбільше відповідає стану речей. Власне кажучи, в якому саме розумінні в кіно-мистецтві було вживано назву «художній» та «нехудожній»?

Ми знаємо, що перші спроби фільмування були виключно неігрового характеру. Довший час вважалося, що «рухомі картини» можуть демонструвати лише простіші рухи, на екрані демонструвалося, як пароплав одпливае з гавані, як пиляють дрова тощо. Лише згодом, коли побачили, що на екрані можна подати триваліші процеси, з кіна скористалися, як з засобу фільмувати театральні постави «художній» фільм був «художнім» у тій мірі, в якій він наслідував театр.

Розвиток нового мистецтва тривав коштом цілковитого підпорядкований нормам теа-мистецтва й первісна справжня кіно-природа пароплава, що відходив від молу, була замінена переживаннями тої чи тої зорі. І минуло аж тридцять років, доки в кращих зразках неігрового фільму кіно почало повертатися до свого справжнього грунту.

Як і в усіх мистецтвах, дальший розвиток кіно-мистецтва пішов, трощачи естетичні норми старого кіна позаестетичними факторами. Хроніка переросла межі «Пате-Журналу», науковий фільм, знятий виключно для спеціялістів, зацікавив і найширшого глядача. Стало так, що довелося вже говорити про паралельний розвиток двох ділянок у сучасному кіно-мистецтві, а звідти прийшли вже й до дебатів про те — чи не буде віднині неігровий фільм змагатися за гегемонію над фільмом ігровим? Коли ж ми придивимося до реального стану речей в продукції української кінематографії, то ми побачимо, що тут відділ культурфільмів надто переростає відділ некультурфільмів (художніх), що він встигає вчасно й влучно обслуговувати кіно-засобами громадські інтереси. Виходить так, що фільм «Турксиб»[477], документальний і хронікальний фільм, незмірно художніший за всі разом узяті східньо-екзотичні фільми про розкріпачення жінок і про бородатих басмачів.

Старе поняття «художньости», як паралель до театральности кіно-мистецтва, за таких обставин було бите, і довелося робити переоцінку цінностів, наново визначати, що ж таке є мистецтво в кінематографії, які елементи в ній дають справжню художність, специфічну художність, притаманну природі саме цього мистецтва, а не запозичену з театру.

Тут довелося відійти одразу від загальних і занадто розпливчастих критеріїв, типу «гра акторів», або «художній сценарій» тощо — і перейти безпосередньо до позитивної аналізи первооснови й природи самого кіномистецтва.

477. «Турксиб» (1929, реж. В. Турін). — *Прим. упор.*ё

Найкраще виявив основний принцип підходу до кіно-мистецтва Дз. Вертов у замітці «Кіно-око й 11-й» (зб. «Одинадцятий», ВУФКУ — 1928, ст. 17): «Кіно-око» — це документальне кіно-розшифрування видимого світу. «Кіно-око» — це зоровий зв'язок між трудівниками всього світу на підставі обміну фактами, кіно-документами, що їх зафіксував кіно-апарат (у відміну від обміну кіно-театральними виставами більш-менш звичайного типу)». Коли ми відкинемо яскраво тенденційні моменти, що в цій декларації відбилися (факт, документ) — то ми бачитимемо тут найширшу формулу, що в її межах вміщується те, що можна назвати повноправним кіно-мистецтвом. Отже — до повноправних фактів кінематографії слід віднести не те, що нагадує театр, а те, що зафільмовано кіно-апаратом з метою зв'язку між членами людського суспільства. За умов існування пролетарської культури до пролетарських кіно-фільмів, фактів пролетарського кіно-мистецтва, треба віднести те, що його зафільмував кіно-апарат з метою зорового зв'язку будівників соціялізму, до того ж зоровий зв'язок передбачає 1) функціонально скеровану інформацію і 2) активний вплив у потрібному напрямкові, вплив, що його дає ця інформація.

Винайдена таким чином формула не накладає ніяких нормативних обмежень на кіно-мистецтво, дає йому змогу нормально використовувати закладені в самому кіні іманентні можливості; а коли до цієї формули додати ще й «звуковий вплив» (беремо на увагу факт існування звукового кіна), — то її всеосяжність уже просто таки неможливо буде заперечувати.

Пояснімо ж, чому саме ми вжили такої формули. Справа подбору елементів кіно-мистецтва для дальшого його зростання не може бути обмежена вужчими нормативними вимогами. Певні забобони, притаманні буржуазним кіно-мистецьким школам, що забороняють їм визнавати неігровий фільм за рівноцінний фільмові ігровому то є забобони типові для буржуазних митців усіх Гатунків, і не нам їх плекати. Пролетаріат підходить до мистецтва не з заздалегідь продиктованими естетичними вимогами, а з суворим функціональним настановленням, він шукає насамперед корисне, а корисним неігровий фільм є, скромно кажучи, не менше за ігровий.

Щоб ствердити цю тезу, ми дозволимо собі навести порівняльну аналізу однакових мистецьких вимог до ігрового та неігрового фільму.

Від повноправного мистецького факту ми в праві вимагати, щоб він давав нам найбільш ефективним шляхом (проблема засобу) інформацію (в найширшому розумінні) про навколишнє життя, інформацію, функціонально скеровану. Як відомо, функціональна зарядка в обох типах фільму має бути однакова. Коли Естер Шуб монтує фільм «Великий шлях» із кіно-хроніки десяти революційних років, то вплив цього фільму нічим не відрізняється від впливу відповідних фільмів Айзенштайна й Пудовкіна.

Як впливає на «художність» фільму фактичність поданого матеріялу? Говорять, ніби саме фактичність позбавляє фільм художности.

Чи це так?

Безперечно, ні.

Ознакою мистецтва є засіб. За допомогою низки специфічних засобів кіно-автор обробляє сировинний життьовий матеріял, перетворюючи його на мистецький факт.

Візьмімо засіб кіно-образу. Справді, говорили, що образність є перша ознака художньости. З цього погляду всякий більш-менш узагальнений тип кіно-героя є образ (синекдоха), що розшифровується в певне число людей, які до цього типу підходять. Коли ми шукатимемо в неігрових фільмах чогось подібного, то ми завжди зможемо провести аналогію між таким типом і цілим Турксибом, що також криє в собі характерні для цілого нашого соціялістичного будівництва риси. Отже наша свідомість може легко провадити нитки від першого ступня синекдохи Турксиба — до другого ступня — до цілої країни Рад. І сама механіка аперцепціювання

на кіно-стрічку характерних рис Турксиба й даного героя — однакова: обираються найбільш опуклі й виразні риси, підкреслюється міць Турксиба й сталева непохитність героя, або навпаки — в разі негативного трактування теми — обираються насамперед риси негативні. Це — щодо загальних принципів. Коли ж ми звернемося до елементів стилістичних, до образа в стилістичному розумінні, то дуже часто ми зможемо знайти пристосування цього засобу в фільмах неігрових. Можна вказати, наприклад, на кадри в тому ж таки «Турксибі», де вода просякає в голодний степ. Ці кадри, коли ми відчуваємо майже фізично, як спрагла земля всотує в себе цілющу воду — ці кадри можна вважати за образ до всього фільму: адже так само, як вода, оживляє Туркестано-Сибірська залізниця й цілу Туркестанську землю.

Коли ми звернемося до жанристики в кіно-фільмі, то ми побачимо, що в деяких моментах неігрові фільми збігаються з фільмами ігровими.

Так, можна вказати на цілковитий збіг жанрів історичного неігрового та ігрового фільму; на велику подібність фільмів краєзнавчих до фільмів «екзотичних» тощо. Але разом з тим розподіл жанрів неігрового фільму орієнтується на принцип діловий, ділового розподілу (наукового), а жанри ігрового фільму будуються за принципом мистецьким.

У цій статті неможливо розглядати основи такого кардинального питання, як різниця між мистецьким та науковим принципом організації та визначення жанрів. Ми можемо тут лише зазначити те, що нині в інших мистецтвах, як от у літературі, переплуталося вже наукове, «позамистецьке» визначення жанрів з принципом мистецьким: т. зв. художній репортаж, — факт усіма визнаний за повноправний мистецький жанр, у своїх піджанрових модифікаціях (я говорю тут про найрадикальніші його зразки) групується на основі ділового розподілу жанрових функцій. Визнавати лише естетичний принцип жанрового поділу (п'єса, драма, комедія — психологічні, реалістичні, експресіоністичні), було б занадто вузько й невірно. Ми можемо пробити в галузі неігрового фільму свій, одмінний розподіл, приміром, за таким принципом: історичний фільм, хронікальний фільм, краєзнавчий, науковий, факто-фільм. І ми маємо право заявити, що це є суто-мистецький розподіл, адже та формула, що ми її встановили на початку цієї статті, припускає, що допіру визначені жанри неігрового фільму можна вважати за мистецькі.

Звернімося до побудови кіно-фільму. Характерною ознакою ігрового фільму була його фабульність. Останнього часу закони цієї фабульности в деяких «лівих» фільмах аж надто часто порушувалися (напр. «Остання людина»). З другого боку — в фільмах неігрових іноді буває фабула, а сюжетність є обов'язково (в розумінні ритміки семантичних елементів фільму). Якщо ми візьмемо такий фільм, як «Полювання на ґорилл», то в ньому ж без сумнівно є фабула. Про фабульність історичного фільму ми вже 1 говорили. Взагалі в цілій низці неігрових фільмів ми можемо натрапити на прагнення зберегти, ба й запровадити певну фабульність. Досить нагадати наявність фабульних натяків у «Соловках».

Але крім цього треба відзначити, що сюжетне розроблення матеріялу неігрового фільму притаманне кожному з них. Я не говорю тут про змістову організованість фільму, що має бути притаманна кожній дрібній хроніці — адже явно нехудожні літературні речі (напр, наукові книжки) також відповідним (логічним) чином побудовані. Я хочу тут вказати на той спосіб семантичної організації матеріялу, що є спільний разом і для ігрових, і для неігрових фільмів. І насамперед на монтаж. Наприклад, коли в ігровому фільмі хочуть показати досягнення соціялістичного будівництва, — через низку перешкод герой добивається таки (як у «Цементі») свого — відновлює завод тощо. У неігровому фільмі (взяти, напр., «На весні» або іншу неігрову картину) на місце героя можна поставити автора фільму, а відповідні моменти чистої фабульности можна — в паралель — замінити моментами чистої сюжетовости: замість історії відбудови одного заводу,

поданої очима реального героя, можна очима спостерігача показати зростання багатьох заводів, або спинитися одразу на цілому комплексі соціялістичного будівництва, як це робить, наприклад, режисер Ол. Перегуда в фільмі «На великому зламі»[478]. Словом, і тут ми зможемо спостерегти певну подібність засобів неігрового та ігрового фільму.

Нарешті, ціла низка засобів на цей раз уже неігрового фільму перейшла до фільму ігрового. Серед них можна вказати на засіб «лупи часу» (рапід) тощо.

Кінець-кінцем треба вказати й на те, що сама відсутність гри в неігровому фільмі не є його абсолютна, незмінна прикмета. Та й навпаки: в ігрових фільмах є чимало кадрів натурних, речових тощо, де нема ніякої абсолютно гри; значить, говорити про якусь постійну, незмінну різницю між ігровим та неігровим фільмом неможна. Усі ці міркування стверджують, що обмежувати галузь «художнього» кіна лише фільмом ігровим — є неприпустимий, шкідливий пуризм, якого, на щастя, ми нібито вже позбавились.

II.

У процесі діялектичної зміни кіно-жанрів ми натрапляємо на зразки окремих неігрових фільмів, що войовничо насуваються на позиції фільмів ігрових. Це — з одного боку. З другого ж, ми спостерігаємо деяку наявність фільмів, що прагнуть, «мирно» використовуючи здобутки й ігрового, і неігрового фільму, створити свій власний тип кіно-жанру.

Зразком першого типу фільмів є знаменитий «Чанг»[479], другого — «Шкляне око» (Радкіно, реж. Л. Брік[480] та В. Жемчужний[481]). Зупинимося на них.

«Чанг» побудовано нібито за рецептом В. Шкловського, що широко пропагував жанр ігрового фільму, до якого, за ходом дії, додано максимальну кількість матеріялу з обсягу того чи того виробництва. За таким принципом у радянській кінематографії побудовано, напр., картину «Мережево», де досить добре висвітлено текстильну промисловість й узагалі систему образів усю льокалізовано навколо текстилю (чекання зупинились молоточки текстильної машини, колізія — машина працює дуже швидко тощо).

Фільм «Чанг» теж можна віднести до типу фільмів ігрових, але з великою домішкою етнографічного матеріялу. І саме те, що цей матеріял, до того не використаний в ігрових екзотичних фільмах, — тут, у «Чангу», посів дуже велике місце, саме це й забезпечило цілому фільмові такий великий успіх.

Еклектики — кінець-кінцем — ніколи Не перемагають, і тому самий фільм «Чанг» навряд чи буде відзначено в історії кінематографії, як фільм — предок цілої нової лінії кіно-мистецтва.

Фільм «Чанг» загалом іде від «художнього» фільму, а нё від фільму неігрового, й лише новизною побутового матеріялу можна пояснити те, що його вважали мало не за культурфільм.

Зовсім іншого порядку фільм «Шкляне око».

Фільм «Шкляне око» робили Л. Брік і В. Жемчужний, люди, близькі до кол. руського Лєфа, отже, вони багато чули про закон діялектичної зміни жанрів, про те, що пародія — революціонізаційний чинник на шляху мистецтва, а також про те, що нижчий жанр завжди йде на зміну жанрові вищому. Крім того, Л. Брік, В. Жемчужний розуміли всю потребу виявити об'єктивні можливості, що стоять перед мистецтвом.

478. «На великому зламі» (1929, реж. О. Перегуда). — *Прим. упор.*

479. «Чанг: Драма в глушині» (Chang: A Drama of the Wilderness, 1927, реж.: М. Купер, Е. Шедсак). — *Прим. упор.*

480. *Брік Ліля Юріївна (уроджена Ліля (Лілі) Урієвна Каган)* (1891–1978) — «муза російського авангарду», господиня одного з найвідоміших у XX столітті літературно-художніх салонів. Авторка мемуарів, адресатка творів В. Маяковського, яка відіграла значну роль в житті поета. — *Прим. упор.*

481. *Жемчужний Віталій Леонідович* (1898–1966) — російський сценарист і кінорежисер, педагог. — *Прим. упор.*

Через це фільм «Шкляне око» став фільмом програмовим, і кожний кадр у ньому посів своє місце в фаланзі аргументів проти ігрового фільму й за фільм неігровий.

«Шкляне око» розбито на дві частини. В першій демонструються об'єктивні можливості кіно-об'єктива: в часі, просторі та обсязі. Словом, уся перша частина фільму показує ствердження завойовання шкляного ока, вся позитивна частина фільму підсумовує нам скрайні масштаби діяння кіно-апарата, демонструє найвиразніші його досягнення.

Другу частину «Шкляного ока» присвячено боротьбі з художнім фільмом. Треба визначити, що автори дуже дотепно знущаються з штампованої художньої кінематографії. Вони подають пародію на сальоно-пригодницький кіно-фільм, викривають бутафорію кіно-ставлень, послідовно демонструючи ввесь процес готування художньої частини фільму. Виявивши таким способом механіку створення фільму, Л. Брік і В: Жемчужний пародіюють розвиток сюжету такого фільму, гіперболізуючи звичні нам поодинокі сюжетові ситуації (напр., герої після катастрофи в морі потрапляють на безлюдну землю, знаходять на ній готове до їх послуг авто; герої виходять з води сухими, як і слід було чекати, до того ж не в тому одязі, в якому вони впали в воду — вечірні туалети — а в новому, пристосованому до умов безлюдної місцевосте — в костюмах подорожан). З цього видно вже виразно пародійне настановлення, що відповідним чином здеструктувало специфічні умовності ігрового фільму.

Фільм «Шкляне око» вийшов фільмом надзвичайно проречистим: тут неігровий фільм войовничо протиставлено фільмові ігровому — і неігровий фільм переміг.

Не поділяючи цілком позиції Л. Бріка та В. Жемчужного, ми все ж таки повинні відзначити таке: їхнє настановлення хибує на деяку механістичність: адже неможна, заперечуючи буржуазний, штампований кіно-фільм, заразом заперечувати й фільм пролетарський. Адже ми знаємо, що поодинокі вдалі революційні кінофільми виконували й виконують вельми відповідальну агітаційно-пропагандистську ролю. Отже, визнавати за настановленням «Шкляного ока» цілковиту рацію, визнавати право на існування лише за неігровими, або лише за культурфільмами сьогодні — було б невірно. Але разом з тим, фільм «Шкляне око» є войовничий фактор відходу від театру до справжньої природи німого кіна.

III.

У коротеньких рисах ми повинні зупинитися на неукраїнських неігрових фільмах (тобто не на фільмах продукції ВУФКУ, хоч далеко не все, що продукує ВУФКУ, зв'язане глибше з процесом розвитку української культури — це всім добре відоме), адже ці неігрові фільми до певної міри визначили наші художні вимоги і до українських неігрових фільмів (ми повинні мати на увазі, що, коли не вважати на фільми Дз. Вертова, український неігровий фільм щойно народжується).

Про «Чанг» ми вже говорили. Фільм «Нанук», названий «Північним Чангом», належить до категорії вельми вправних неігрових фільмів і демонструє моменти з життя ескімосів Гудзонової затоки. За програмовий цей фільм ніяк неможна вважати. Його можна залічити до категорії фільмів, що складають актив уже визначеного піджанру неігрового фільму географічно-краєзнавчого. «Нанук» демонструє засоби до життя ескімосів, полювання на моржів, тюленів, лисиць тощо виявляє родинні умови життя Нанука (ім'я батька ескімоської родини), загалом «оспівує» героїзм і силу Людини (з великої літери), але, як то й належить буржуазному фільмові, нічого не розповідає про екплуатацію, пригноблення й визиск ескімосів від колонізаторів та крамарів, що атакують Гудзонову затоку.

Фільм «Полювання на Горилл»[482] належить до цієї же категорії фільмів, але до групи фільмів географічних з пригодницьким (замість краєзнавчого) відтінком.

Фільм «Білий Стадіон»[483] є типовий спортивний фільм, що влучно агітує за зимовий спорт (правда, тут не обійшлося без настановлення на рекордсментство, властиве буржуазному спортові), поєднане з демонстрацією техніки поодиноких галузів зимового спорту.

Це найвидатніші зразки закордонного фільму. Я не говорю на протязі всього цього нариса про «культурфільми» (в умовному розумінні), що мають обслуговувати спеціяльні інтереси кіно-глядача: «Гонорея», «Механізм нормальних пологів», «Статтєве життя», «Шкарлятина»[484], адже тут ми вже маємо справу з специфічною наукою, яскраво виявленою ділянкою кінематографії. Не заперечуючи, що ці фільми можуть бути яскраво-художні, і наводячи наприкінці аналізу одного такого кіно-фільму — «Життя метелика»[485] я разом з тим не приділяю їм місця в цій роботі, бо ж вона трактує питання про неігрові фільми, що мають переважно загально-мистецьке призначення, таке саме, як і фільми ігрові.

Неігрові фільми, спродуковані в СРСР, куди змістовніші за фільми закордонні.

Свідчить за це й фільм «Турксиб». Він являє собою безперечно досі неперейдений зразок неігрового фільму. Тут щасливо збіглися в одному виконавці — великий специфічно-кінематографічний хист, відчуття фактури об'єкту фільмування й його руху — і чітке соціяльне настановлення, що завдяки йому зафільмовані об'єкти набули величезної семантичної виразности.

«Турксиб» побудовано за принципом не мистецьким, а діловим, інакше кажучи, не за суб'єктивно-психологічним, а за політекономічним. Фільм починається кадром бавовняної квітки, що водночас є художній образ фільму й, разом з тим, є реальна причина спорудження «Турксибу». Далі фільм демонструє екстенсивні методи сільського господарства в Туркменістані, всю невигідність експлуатувати колосальні площі землі під хліб, коли на них можна засівати бавовну, і цими аргументами сам наштовхує глядача на логічний висновок: треба прокласти залізницю, що сполучить Туркестан з Сибіром, що постачатиме хліб Туркменістанові. Відтак фільм демонструє процес будування Турксибу й низку блискуче підібраних епізодів, що висвітлюють величезну індустріялізаційну ролю залізниці, її могутній вплив на умови життя й побуту Туркестану.

Таким чином, у фільмі «Турксиб» витримано майже точно семантичну лінію не оповідання, а, скажімо, доповіді про Турксиб: тут подано масові суспільні процеси, методично показно їх базу, їх діялектичний хід, їх вплив на надбудови — і все ж таки неігровий фільм «Турксиб» є надзвичайний художній фільм. Справа тут безперечно в тому, що автор фільму спромігся розташувати «художні образи» за новою, матеріялістичною схемою: в цілому вийшов блискучий факт нового мистецтва. Майже водночас з «Турксибом» в українській кінематографії з'явився фільм «На великому зламі» (реж. Ол. Перегуди), побудований також за цим принципом. Очевидно, отакий засіб організації неігрового фільму починає посідати виразне місце в радянській кінематографії.

Інші радянські неігрові фільми (напр. «Соловки»), будучи цінним надбанням неігрової кінематографії, не являють собою чогось істотно-нового з мистецького погляду й через те на них можна детально не зупинятись.

Отже ми повинні відзначити, що неігровий фільм завоював собі величезне місце принаймні поруч з ігровим фільмом і висунув цілу низку нових жанрів, що ввійшли в межі кіно-мистецтва.

482. «Полювання на Горилл» (The Gorilla Hunt, 1926, реж. Б. Бюрбрайд). — *Прим. упор.*
483. «Білий Стадіон» (Das weiße Stadion, 1928, реж. А. Франк). — *Прим. упор.*
484. «Шкарлятина» (1929, реж. Л. Френкель). — *Прим. упор.*
485. «Життя метелика» (1929, реж. А. Виницький). — *Прим. упор.*

Нарешті, як найбільше завойовання радянського неігрового фільму є матеріялістичний спосіб його організації, що найповніше виявився в «Турксибі».

IV.

Переходячи до неігрового фільму ВУФКУ, ми повинні відзначити велику нерівномірність, з якою розвиток цього жанру в ВУФКУ відбувався.

З одного боку в ВУФКУ почала працювати група «кіноків» (Дз. Вертов, М. Кауфман), що прийшли до ВУФКУ вже як зформовані (на роботі в РСФРР) майстрі свого специфічного ухилу в неігрових фільмах. З другого боку, лише останнього часу відділ неігрового фільму ВУФКУ починає випускати на ринок продукцію українських режисерів-неігровиків (Перегуди, Вінницького[486], Лозієва[487] тощо). Важко стверджувати, що між цими двома групами робітників існує якийсь генетичний зв'язок, через те їх доведеться вивчати нарізно.

Почнемо з групи «Кіно-ока».

Доводиться визнати, що від кіноків уже й на тепер лишається мало не те саме, що в літературознавстві нашому лишилося від формалістів. Насамперед лишиться те, що в них є нового в галузі методології їхньої роботи. Лишиться насамперед кіно-мова, взагалі все специфічне, що йшло по лінії збагачення кіно-мистецтва новими технічними досягненнями. Але те, що школа Вертова до останнього часу була школою формалістичною — це яскраво виявилося саме тепер, коли ми можемо протиставити фільмам Вертова такі речі, як «Турксиб».

Хочби й у тій формулі Вертова, що ми її навели на початку цієї праці, все ж таки найбільше сказано з приводу моментів формальних, а не ідеологічних.

Якщо вважати, що в роботах кіноків у майбутньому відбудеться певний ідеологічний злам, то ввесь дотеперішній етап їхньої роботи треба буде віднести до періоду намацування способів роботи, до часу «нейтральних» експериментів.

Коли ставитися до фільмів Дз. Вертова, як до готових дозрілих мистецьких творів (я не схильний зменшувати високу талановитість і вагу робіт кіноків) 4% то нам важко буде сказати, чи це є твори пролетарського режисера, чи, може, буржуазно-індустріяльного. Вертов надзвичайно кохається в машинах, але на кого працює машина й як вона працює, будучи володарем людини, чи підкоряючись її волі — цього Дз. Вертов не подає, не запроваджуючи ніякого ідеологічного керунку для вірного сприймання того чи того кадру.

Це дає право говорити про певний «безпартійний» техніцизм школи кіноків.

Ще один момент обмежує значення робіт Дз. Вертова: це відсутність в його фільмах людини, як активного фактора. Ми мусимо вимагати, щоб неігровий фільм був ідеологічно-витриманий. Щоб він не викривлював основного — настановлення нашої доби, Щоб він показував, що не люди створені для машин, а машини для людей.

Вертов фетишизує зовнішність машин, не виявляючи їхньої внутрішньої суті, їхньої функції.

Відзначаючи, які саме причини примушують нас говорити про роботу Вертова, як про технічний експеримент, ми зовсім не хочемо заперечувати величезної позитивної ролі, що її виконує школа «кіно-ока».

486. *Вінницький Андрій Васильович* (1895–1970) — режисер н/п кіно. Один із зачинателів українського н/п кіно. У кіно з 1928 р. Працював на Одеській к/фабр. З 1936 — на к/ст «Лентехфільм». З 1940 — на к/ст «Мостехфільм» / «Моснаучфільм». 22.04.1949 незаконно заарештований. Мабуть, звільнений в середині 1950-х рр. Після звільнення знову працював в н/п кіно. — *Прим. упор.*

487. *Лозієв Іван Никифорович* (1898 – після 1981) — український оператор. У 1924 — закінчив Ін-т зовнішніх відносин. У 1925–1928 — зав. фотолабораторією АН УРСР, в 1926–1928 — технік-фотограф в Ін-ті наукової судової експертизи. У 1929–1940 — опер. і реж. Київської к/фабр, опер. ст. «Київнаукфільм». — *Прим. упор.*

Насамперед, індустріяльний напрямок фільмів Вертова за нашої доби сам по собі вже має велике позитивне значення.

По-друге, в фільмах Вертова нема нічого камерного. За нашої доби великих масштабів — методологія фільмування Дз. Вертова має правити за блискучий зразок.

Потрете, по-четверте (це основне) монтаж і операторська робота кіноків є невичерпне джерело для розвитку цілого кіно-мистецтва.

Нема ніякого сумніву в тім, що технічні багацтва фільмів Вертова розроблятимуться й у майбутньому.

Перейдемо до аналізи фільмів кіноків. Першим фільмом, спродукованим у ВУФКУ, був «Одинадцятий», фільм, що підсумовував наші досягнення на 11 році Жовтня. Основну увагу автора фільму цього разу було звернено на село, шахти, металовиробництво, Дніпрельстан. Тема «Одинадцятого» є ілюстрацією до відповідної доповіді на 15 партз'їзді. Від цієї доповіді перейнято структуру фільму, що зупиняється на вузлових пунктах соціялістичного будівництва й підсумовує їх наприкінці. Це надзвичайно характерний момент, характерний саме для позаестетичного походження неігрового фільму — ми ж бо бачили вже, як саме збудовано напр. «Турксиб».

Основну увагу в фільмі посіла проблема індустріялізації. Подаючи, наприклад, село, Вертов демонструє електро-кооператив, великі с. г. машини, машинізацію й зародки колективізації села.

Дуже яскраво автор подав Дніпрельстан. Як відомо, під той час роботи на Дніпрельстані були розпорошені по окремих територіяльно місцях: біля перемички, на роб. селищі, біля скель тощо. Вертов скомпонував усе це в єдиний комплекс і зумів показати, як сили нового життя на Дніпрельстані перемагають старе.

Нарешті, прийшовши до шахт і до заводів, Вертов спромігся показати Україну в її індустріяльних досягненнях — правда, показав він усе це, як ми вже говорили, до певної міри формалістично, але вже самий факт подачі патосу індустріялізації був фактом дуже відрадним.

В другому своєму фільмі, спродукованому в ВУФКУ, в «Людині з кіно-апаратом» Дз. Вертов додержує, до певної міри, того ж таки принципу: на матеріялі кількох радянських міст (переважно Харкова, Києва, Одеси, Москви) він прагне показати життя сьогоднішнього міста за один день, відтворюючи дух сьогоднішнього міського, Урбаністичного Радянського Союзу.

Технічний рівень фільму стояв так само високо, як і в «Одинадцятому», отже говорити про нього ще раз неварт.

Тут годилося б відзначити, напр., як звичайнісінським засобом прискорення руху Дз. Вертов підкреслює швидку роботу телефоністок, асоціює цей рух з рухом робітниць, машин тощо — він виявляє прискорений темп роботи в місті, виявляє те напруження, що характеризує добу соціялістичного будівництва.

У цілому фільм «Людина з кіно-апаратом», побудований цього разу не тільки без акторів, декорацій, сценарія, але й без жодного напису (що не заважає йому бути цілком зрозумілим), є вже затвердження групи «Кіно-ока» на завойованих позиціях.

Останнього часу оператор М. Кауфман відійшов від роботи з Вертовим і став за самостійного режисера-оператора. Перший фільм його виробу — «На весні» спродуковано також у ВУФКУ.

Непричетність Д. Вертова до роботи над цим фільмом дає себе знати: загальний монтаж фільму трохи слабший, ніж у Вертовських роботах. Це не заважає, проте, й монтажу цього фільму бути куди вищим за монтаж 90%' інших ігрових та неігрових фільмів.

Щодо техніки фільмування — ми маємо в «На весні» знову цілу низку великих досягнень оператора: цілу низку кадрів зафільмовано з фабричного димаря, з-під коліс поїзду, з аеропляну,

є чимало кадрів мало не мікрофільмування, блискучі рапіди («лупа часу»). Надзвичайно дотепно пристосовано в «На весні» принципа зворотного показу дії, коли стрибун виплигує з води абсолютно сухий і потрапляє на самий вершечок вежі для стрибання. Тут подано блискучий приклад того, як кіно-апарат, нібито найпротокольніша річ у світі, може перекривлювати дійсність.

Щодо основного підходу до теми, то увага М. Кауфмана розбита на дві половині. Він починає з демонстрації метеорологічної весни, весни в природі, й переходить до весни в розумінні метафоричному: до весни початку соціялістичної реконструкції нашої країни.

Фільм починається з демонстрації метеорологічних умов весни. Не особливо глибоко трактуючи тему, М. Кауфман досить яскраво подає сцени льодолому, тяння льоду, снігу, потоків води, що на весні втворюються. Це все є не що інше, як наївно-реалістичний пейзаж.

Подальша частина фільму виявляє функції весни. Ціла низка епізодів тут має своїм ґрунтом відповідні літературні або філософські асоціяції; так, рядки: «Весна, выставляется первая рама» тут кінофіковано кілька разів найперекональнішим способом. Дуже ідилічно, до певної міри по-обивательському, подано в фільмі дітей, так би мовити «Весну людини». Узагалі ж можна сказати, що в цій біологічній частині фільму «На весні» М. Кауфман не виявив певного матеріялістичного світогляду, подаючи всю частину досить наївно й «невтрально». Далеко краще стоїть справа з другою частиною фільму, де автор не тільки виявляє моменти виробничі, ба й подає (вперше для групи «Кіно-ока») людину нову й стару.

Весна — це час будівельних робіт і час засіву. Цілою низкою блискучих кадрів М. Кауфман подає нам картину будівництва.

Весняна засівна кампанія показала в М. Кауфмана як перемога тракторів. їх марш подано режисером так, що він звучить, наче марш Ваґнерових утворів.

Нарешті, весна — це час першотравневої демонстрації й «Великодня». Колізія між цими двома подіями в фільмі розростається в цілий великий епізод, що його можна вважати чи не за найкращий зразок антирелігійної пропаганди на екрані.

До завдання М. Кауфмана входило насамперед скомпромітувати отой «Великдень», виявити варварські пережитки цього «свята черева», виявити попівські махінації, що на людській темряві заробляють гроші, виявити моменти знекультурення й дезорганізації людини. Цим моментам М. Кауфман протиставив у святі 1 травня: 1) ідейний його зміст, 2) громадський порядок свята та 3) організаційне й санаційне його значення.

Відповідно до цього задуму М. Кауфман подає сцену убоя «великоднього» кнурця й порівнює конвульсивні рухи кнурця з конвульсіями намальованого на іконі Ісуса; він фільмує цілу низку попів, що правлять «службу божу» на цвинтарях, пристосовує тут засіб рапіда — й рухи попів прискорюються до смішного. І от метушлива постать з кадилом у руці, з фордизованими рухами, що швидко хапається за валізку з заробітком — стає прегарним антирелігійним фактором. Кауфман фільмує низку міщанських кампаній, серії пляшок і столи з «великодніми» стравами, цілу низку п'яниць. Зафіксувавши кількох п'яних, бешкети та піятики, він виявляє останній аргумент проти «великодня», що в нього подане, як величезне громадське зло, з яким треба боротися.

Відповідно подано сцени з першотравневої демонстрації: виявлено її широкий громадський характер. Нарешті синхронізація окремих рухів представників ворожих таборів (падає футболіст на футбол, падає п'яний на землю) — примушують робити належні висновки із співставлення цих двох свят.

Отак кінчається фільм М. Кауфмана. Остання частина цього фільму дає підстави сподіватися на те, що в майбутньому лінія кіноків поверне на функціональний шлях і зробить кіно-об'єктив

не тільки приладом для «розшифрування зовнішнього світу», але й справжнім знаряддям клясової боротьби. Інакше їх шлях — у формалізм, у чистий естетизм, а звідси й до табору реакціонерів у мистецтві та в суспільному житті.

V

Переходимо до другої течії в сучасному українському неігровому фільмі. Ми вже говорили про те, що ця течія дуже ще молода.

Якщо фільми «Кіно-ока» е зразок неігрового факто-фільму, то найбільші досягнення другої течії українського неігрового фільму належать до категорії краєзнавчого, природничого й лише в одному випадкові (Ол. Перегуда) факто-фільму, що може бути названий кіно-статтею.

Робота відділу неігрового фільму ВУФКУ лише починає розгортатися, а ми вже маємо кількох режисерів-авторів, що дали деякі непогані, а часом і прегарні фільми.

Два краєзнавчі фільми: т. Лозієва «Подорож до Тянь-Шаню» й т. Слуцького «По Ойратії» подають нам низку спостережень з побуту маловідомих теренів Радянського Союзу.

Фільм т. Лозієва являє собою нотатки учасника експедиції до Тяньшаню. Поруч з фіксуванням роботи експедиції, т. Лозієв подає також і побут та умови життя місцевого населення, подає цілу низку місцевих пейзажів, надзвичайно своєрідних, зафільмованих там, де дуже рідко, а може й ніколи не була нога європейця. Фільм т. Лозієв зробив трохи за сухо, на початку скидається він просто до атласу Тяньшаню, надалі ж пожвавив фільм, зафільмувавши епізод полювання на барса, кінець же фільму, де подано момент, коли експедиція, лишивши коней позаду, простує зовсім невідомими місцевостями — цей кінець захоплює, попри всю сухість подачі матеріялу, як усякий документ про героїзм людини.

Фільм, т. Слуцького «По Ойратії» зроблено далеко краще, можливо тому, що він не мусів простувати слідком за експедицією, а мав змогу спостерігати матеріял там і стільки, де і скільки це було треба. Але поза цим треба відзначити, що операторська частина цього фільму незрівняно краща, ніж у т. Лозієва. Динамічний монтаж, логічно добрані зорові точки, досі не зафіксовані фільмом побутові звичаї алтайців, і — головне — вірне радянське настановлення фільму — можуть забезпечити успіх «По Ойратії» і дозволяють зарахувати його до кращих радянських краєзнавчих фільмів. Тов. Слуцький показав, як алтайці стають шлях індустріялізації, як культурна революція справді перероджує Алтай — на зміну темним селянам ідуть робітники факторій, починає зростати, поки що невеличка, власна промисловість, — алтайські піонери вже цілком сучасні люди. Кінчається фільм сценою перед грамофоном, що грає «Інтернаціонал», і піонери салютують інтернаціональному гімнові робітничої кляси.

Треба ще зупинитися на фільмі т. Вінницького «Життя метелика». Цей фільм має чисто наукове призначення, проте, може, поза безпосереднім бажанням його автора, він перетворився дещо на фільм ширшого значення, адже в ньому витрактовано проблему боротьби за існування, добре, переконально подано історію життя одної породи метеликів, поруч з історією комахи, що того метелика нищить.

Низка майстерно зроблених мікро-кадрів, вправна популяризація сухої схеми, науковий драматизм боротьби за існування, — ось чим позначено фільм т. Вінницького.

До весняної засівної кампанії 1930 р. ВУФКУ випустило, серед інших, повнометражний неігровий фільм реж. О. Перегуди «На великому зламі». Цей фільм можна вважати за найбільше досягнення відділу неігрових фільмів ВУФКУ.

Ми вже зазначили, що цей фільм можна назвати кіно-статтею й що разом з «Турксибом», цей фільм побудовано за поза естетичним сюжетним принципом. Справді, фільм організовано

так, що потреба колективізації є логічний висновок із поданого матеріялу, а що в фільмі подано й зразки колективізації, то він дає й практичні вказівки до того, як колективізуватися. Структура його дуже проста — та, водночас, нова й цікава. Експозицію фільму складають кілька епізодів, що виявляють нераціональність індивідуального с.-господарства. Висновком з них є: порятунок бідняка лише в колективі. Показавши проблему, Ол. Перегуда подає й її розв'язання: 1) зафільмовано засідання Наркомзему, де обговорюється пляни колективізації України, 2) звідси апарат переходить до тих реальних об'єктів, що правлять за каталізаторів НКЗ'емівських ухвал: на екрані с.-г. досвідні станції України.

Далі йде дидактична. В цій частині демонструються заходи агромінімуму, тут показано, як чистити зерно, як боротися з толокою, рослинами-шкідниками тощо. Продемонстровано роботу елеваторів, працю тракторів.

4) Ця частина має дуже велику вагу. Саме тепер перед радянським суспільством поставлено проблему подальшого існування сіл. Питання розв'язується в той спосіб, що в майбутньому замість хуторів, замість сіл повстануть агроміста, велика індустрія зітре різницю між селом та містом.

Заслуга Ол. Перегуди полягає в тому, що він спромігся показати спільну основу виробництва на селі й у місті. Низкою дуже простих паралелів, демонстрацією роботи трактора, молотарки й фабричної машини, Ол. Перегуда виявляє принципову одність машинізованого с. господарства з індустрією.

Така структура цього фільму. Знову таки ми бачимо тут не камерний, не індивідуалістичний чи реально-психологічний підхід до теми (адже зовсім не важко було б закроїти тендітний роман про молодого колгоспівця й дочку підкуркульника, що він її навертає на справжній шлях колективізації) — а широкі маштаби, великі межі, — країну, а не камеру.

Подібно до «Турксибу» фільм Ол. Перегуди можна вважати за такий, що справді встановлює віхи, й не тільки для неігрового фільму: речі Довженка також побудовані не на камерному, а на масовому принципі — може, через це вони й такі глибоко-змістовні. На цьому фільмі, що вміло поєднав у собі глибокий задум і дотепне розв'язання (попри деяку сірість операторської роботи), ми й закінчуємо наш огляд деяких зразків всесвітнього, радянського й зокрема українського неігрового фільму.

VI

Дозволимо собі підбити деякі підсумки. Про якусь нерівноправність неігрового фільму поряд із фільмом ігровим — говорити смішно. Як у принципі, так і на практиці цей рік дав нам низку блискучих зразків неігрового фільму, що зробили з цього жанру велике надбання кіно-мистецтва й, разом з тим, завоювали в найширших масах глядача велику симпатію до неігрових кінотворів.

Не поступаючись нічим перед ігровими фільмами, неігрові в той же час фактично рятують хоч би й ту саму українську кінематографію, що фактично тримається (в частині ігрових фільмів) на самому Ол. Довженкові.

Неігрові фільми корисні вже тим запасом знань (коли це культур-), і фактичних вражень (коли це факт-фільм, — краєзнавчі, хронікальні фільми), що вони їх передають глядачеві.

До того ж вони мають у своїй основі масову, широку тему; вони не заглиблюються в хащі вузьких, індивідуалістичних інтересів поодинокої людини, вони не творяться, щоб такі інтереси

задовольняти; широкі громадські маштаби таких фільмів, як «Турксиб» або «На великому зламі», роблять ці фільми величезними культурними факторами.

Неігровий фільм — повноправний елемент кіно-мистецтва. Неігровий фільм — дужа зброя пролетарської культури. Неігровий фільм потребує підтримки та уваги.

Життя й революція. 1930. Книжка IV. Квітень. С. 146–161.

С. Третьяков

КІНО П'ЯТИРІЧЦІ

В селянській хаті скупчено все. В одній і тій же кімнаті, часто курній, з земляною забрудненою долівкою, селянин спить, готує собі їжу, харчується. Він париться, лазячи в добре напалену піч, тут же його й лікують, протягуючи крізь хомут. На печі доживають віку старі та інші інваліди родини. Тут же бавиться дітвора поруч з курми, телятами, поросятами. В цьому ж таки приміщенні лежить знаряддя для роботи, і разом з лагодженням лемешів та оглобель, в цій хаті хлопчисько-школяр намагається розібрати літери, при світлі каганчика. І в свята за цим же столом, облитим самогонкою, господар співає пісень.

Все тут, все поруч, все під рукою.

І господар, старець-скупиндя, підобгавши під і себе все своє добро, кожну простягнуту до себе руку зустрічає як руку грабіжника, хоч би це була й товаришева рука.

І ось це інтегральне господарство охоплює машино-тракторна станція. Оранка полів, що її обробляє трактор, робиться глибшою, посів сходить вищий, працювати селянин починав рівніше, не такими безглуздими істеричними вибухами, як тепер, коли він то знесилюється, зливаючись потом, то тижнями лежить на печі.

І починається навідворіть. Піч з горшками кидає хату й потрапляє до рук артільного кухаря, щоб згодом стати фабрикою-кухнею. Діти йдуть під розумний і голубливий догляд в яслах. Знаряддя обробки покидають хату, щоб розташуватися на машиновому дворі.

Голомоза ненажерлива курка став породистою і теж рушав до громадського курятника. Свині залишають хату й переходять у громадський саж. Громадський хлів тягне до себе телят. Замість того, щоб псувати очі коло каганчиків, дітвора працює в громадській школі. В святковий вечір селянин не розгромлює речей і тиші — його забирає до себе веселий клюб. Нічого лізти в напалену піч, коли є громадська парня. Замість того, щоб пролазити крізь хомут, хвора людина лягає до громадської лікарні. Навіть вінки цибулі й в'язки тютюну, заготовлені льохи картоплі й кислої капусти переходять у громадську комору.

Та й сам селянин змінюється в цьому процесі. В'їздивши минулого року в колгосп, я писав, що мене вразили колгоспівські люди. В колгоспі немає «дядька», цієї бородатої породи людей, що вміє всього потроху й кепсько. Замісць універсального господаря, що й коняку запряже,

і поле виоре, і хліб посіє, і воза полагодить, і хату збудує, в колгоспі виникає спеціялізований робітник-тракторист, куровод, скотар, свинар, конюх, виноградар, садівник, кухар, рахівник.

Цей процес розкладу інтегрального господарства й зміни людини від землі відбувається завжди, та тільки в наш час надзвичайно неймовірних темпів перебудови всього села, цей процес можна буквально намацати пальцями й побачити звичайним оком. Та не тільки побачити можна, але й потрібно.

Наше будівництво фіксуємо кінохронікою та культур-фільмом. Кіно-хроніка що нового дня схоплює найхарактерніші нові випадки й ознаки. Ми відчуваємо загальний рух вперед, але цей рух не льокалізований, все ж таки в хроніці ми не бачимо, як змагаються за збудування певного конкретного господарства, і до яких наслідків та в який термін все це доводить.

Коли ми робимо культур-філм, ми спиняємося на певних людях, на певній роботі, певному господарстві.

Але це господарство й людей ми фотографуємо протягом двох-трьох місяців. Навіть більше, бажаючи подати всебічне уявлення про нашу дійсність, ми творимо вигадані речі. Роблячи культур-філм «Колгосп», ми часто філмуємо цей колгосп так; в одному колгоспі беремо кращу птахарню, в другому — хлів, в третьому — ремонтну майстерню в четвертому — ясла — і демонструємо глядачеві складений, узагальнений колгосп.

Цей колгосп сповнює глядачеві серце гордощами, проте він не реальний. Побачивши такий колгосп можна ахати з радощів та здивовання, та не можна вчитися, як треба будувати конкретного колгоспа в конкретних умовах наших республік.

Ось чому доцільним буде — просунути в роботу нові форми, а саме — довгочасне кіноспостереження. Ми беремо якийсь район господарства, людей, про яких ми знаємо, що вони мають змінитися. Ми беремо їх під обстріл апарату, під довгий, терплячий обстріл. Ми фотографуємо те що є на сьогодні, убоге, злиденне, розірване особисті інтереси життя.

По цьому на це місце вдирається висока технічна база, що перетворює його. Нехай це буде машинотракторна станція. Навколо неї починає кипіти, починається хемічний процес надзвичайної сили. Ми фіксуємо окремі ланки цього процесу. І років за 2 ми вже матимемо матеріял який дасть нам відчути зміну сільського обличчя.

Є люди, що кажуть:

— Через п'ятиричку в деяких місцях доводиться створювати спеціяльні експедиції, які відшукували «дядька», хату соху, — так нестримно йде в нас перебудова села.

Те, що кажуть ці люди, не так уже невірно. Довгочасне кіно-спостереження важливе для нас з двох причин. Насамперед на ньому ми зможемо наочно перевірити вірність наших настановлень.

Воно дасть нам певний часовий графік, криву зросту та змін, що за ними ми можемо наочно зважувати зроблені помилки й на цих помилках вчитися.

А найголовніше те, що показування не агітаційно вигаданих, а справжніх процесів, що відбуваються на певних речах і людях, що мають справжнє ім'я й прізвище, буде кращий впливові агітаційний засіб для селянства п'яти-шостих земної кулі.

Тепер «Межробпом-філм» вже пішов назустріч такому починові й дає змогу переводити довгочасне кіно-спостереження на одному з величезних колгоспів, що нещодавно став на чолі руху в суцільну колективізацію в Георгіївському районі Північного Кавказу.

Також Трактороцентр ухвалив довгочасне спостереження і згодний утворити пункти кіноспостережень, приміром, в чотирох різних за племінним складом, господарчим рівнем та виробничою базою в районах.

Життя змінюється не тільки в селі. Довгочасне кіно-спостереження доцільно організувати й на наших заводах, але, повторюю, що в селі, як ніде цей процес помітний і соціяльно-економічний стрибок має неймовірний розгін.

Але, щоб довгочасне кіно-спостереження дало справді цінні наслідки, потрібно, щоб його проводив не «кіно-нальотчик», не людина, що «часом над'їздить» і що безсторонньо фотографує на плінку факт за фактом. Переводити спостереження мусить людина, що органічно вросла в соціалістичну конструктивну роботу навколо об'єкту свого спостереження. Вона мусить сама брати участь у будівництві, і не просто фіксувати факти, вона повинна фіксувати факти, які сама робить і за які відповідає. Ці позитивні факти зросту мусять стати йому хвалою, а факти неґативні, помилки й недоречності стають йому за живі дорікання.

Це ставлення до об'єкту спостереження — ставлення будівника до своєї будівлі, це ставлення дбайливого громадського контролера до справи догляду, який йому довірили.

За найбільшу спостережникову помилку було б продемонструвати на плівці не те, що справді вийшло. Він мусить зі своїм кіноапаратом прибігти до потрібного місця за п'ять хвилин до того, як важливий показовий факт станеться. А щоб так вробити, він мусить бути обізнаним не тільки щодо намірів і починань тих, хто будує життя, але й наперед угадати натиск ворожої стихії та і завалу сил, що йдуть проти зросту нового життя.

Наш кіноробітник, особливо оператор, звик вважати кінохроніку за перший ступінь роботи, куди пускають так би мовити без тренування.

Потім він переходить до культур-фільму й як до найвищого ступеня доскочує врешті до художнього.

В роботі довгочасного спостереження потрібний кіно-робітник. хронікер з великим публіцистичним чуттям і самовідданістю. Він повинен уміти викликати і вичікувати явища в крайньому разі з такою впертістю, що з нею працював майстер знаменитого філму «Нанук»[488]. Його справа відшукати потрібний матеріял до тієї фабули, що зветься наша справжня дійсність. Такі процеси, як підвищення продуктивности праці, зниження собівартости, одиниці продукту, згасання приватновласницького інстинкту, процеси, що на перший погляд їх ніби не можна зафіксувати на кіно-плівці — досить наочна форма ваперечення.

Потрібно буде зуміти зняти досить вичерпні й виразні вихідні розрізи, цебто фізіономію сьогоднішнього дня, і вже від цього розрізу в спосіб і додаткових знімків переводити обрахунки зросту.

Але всього внімати не можна. Заздалегідь треба себе обмежити, щоб потім не розпорошуватися в багатьох спостережених виразних, але не поставлених один проти другого, фактах. Треба гостро накреслити ровділи, що по них буде переводитися спостереження.

Вірніше буде брати частину розділів виробничою лінією і частину лінією побутовою (позавиробничою). Так можна спостерігати зміни енерґетичної бази, починаючи а приватновласницької злиденної сохи, через приватний плуг, до тракторної колони, машинотракторної станції, що в неї вливаються розпорошені селянські одиниці, в той час, коли поруч згасає міць ізольованого і теж насиченого машинами куркульського господарства.

Потрібно буде показати рільництво, обличчя селянських кволих, стиснутих обніжками, полів. Треба взяти під догляд основну скотарську базу того господарства, коло якого переводиться спостереження.

В царині побутовій за дуже показовий об'єкт можуть стати діти та зміна їхнього становища від зросту колективізації. Харчування, що від багаття та сьорбання з однієї миски з блискавичною

488. «Нанук з півночі» (Nanook of the North, 1922, реж. Р. Флаерті). — *Прим. упор.*

хуткістю доходить до зразкової фабрики-кухні. Дозвілля, та як воно використовується, починаючи з найпримітивніших форм, де релігійна наркотика змагається з наркотикою фізичною — алькоголем, і до вищих форм використування дозвілля в клюбах.

Простежити цілком конкретних жінок з тієї стадії, коли вони є переконані рабині свого злиденного господарства та убогого побуту, до жінок, що керують державою.

Наші дні змінюють людей, змінюють речі, змінюють сам пейзаж. Там, де тепер росте бур'ян, недалекими роками зашумлять міста, ще небачені хлібні селища.

Ми пережили дивовижних дванадцять років і кепсько зуміли їх запам'ятати. Ми тепер, як за найкращу коштовність, хапаємося за кожне свідоцтво, за кожен запис про перейдені етапи і навіть з цих уривків робимо переконливі речі. Варто тільки згадати кіно-фільми Есфіри Шуб «Династія Романових» та «Великий Шлях».

Нам не треба робити цих помилок щодо нашого найближчого прийдешнього. Ми маємо силу, засоби й волю до того, щоб створити найпереконливіші твори, до яких нас спонукує доба.

Ми гадаємо, що метод довгочасного кіно-спостереження мусить стати за один з робочих методів кіно-організацій, і запровадивши її в свій шіян, кіно організації повинні навколо цієї проблеми почати об'єднувати кіно-робітннків — публіцистів.

Авангард. 1930. № b. Квітень. С. 79–81.

О. Перегуда

ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ ФІЛЬМ

Постава питання. Наше устремління до соціалистичного будівництва зобов'язує кожне мистецтво висловитися конкретно й виразно про своє ставлення до чергових проблем та обґрунтувати теоретичними засадами свої творчі прагнення та роботу.

Ніколи, як тепер, момент виразної диференціяції громадської думки, коли партія веде рішучу боротьбу з ухилами, коли чистка ставить перед очі суспільства весь partактив, нарешті, в момент колосального морального напруження під час виконання п'ятирічки, дуже важно точно урахувати всі культурні ресурси та визначити їм місце, дати певне завдання та навантажити роботою в темпі виконання п'ятирічки.

Через це так важно зараз проаналізувати корисну роботу, сучасний стан та лінію устремління кіна, беручи до уваги суму його властивостей.

Основні властивості, що роблять кіно не замінимим, це — інтернаціональний його характер та унікальний вплив. Взявши на увагу ці властивості, як раціональніше їх використати особливо тепер, коли зростання пролетаріяту йде особливо прискореним темпом, через реконструкцію промисловосте та індустріялізацію сільського господарства 100 000 трактористів, слюсарів, ковалів, мілійони колгоспників та колгоспниць, — актив, що диктує хід історичного процесу. Завдання негайної ліквідації всякої неписьменности цих нових пролетарів, вчорашніх дрібних власників, сільських господарів, вимагатиме таких методів, до яких ніколи в історії не доводилося звертатися. Тут кіно мусить посісти перше місце через свої властивості, через свій масовий вплив.

Саме через це треба поставитися до кіна з максимальною уважністю, щоб не проґавити найменшої дрібниці.

Функціональність. Поставити питання про функціональний філм треба зараз, бо інакше до низки ідеологічних помилок, може прилучитися низка організаційних та формальних і справу кіна можна привести майже до ліквідації, бо молодь, подолана традиційністю, піде уторованими шляхами за оперово-опеpетковою кінематографією.

Функціональність взагалі треба розуміти, як виконання соціального замовлення кляси в певні часи. Було б дуже вульґарно під терміном «функціональність» розуміти просто, доцільність чи корисність. Розуміння функціональносте значно ширше через те, що охоплює моменти ідеологічного впливу, скерованого потребами даного історичного моменту. Функціональна архітектура не тільки безпосередньо корисна найкращим розв'язанням питання житлоплощі, але до того ж маючи певну пластичну форму, діє як організуючий чинник ідеологічного порядку. Сучасна архітектурна форма не тільки максимально використовує площу підлоги, розмір вікон, якість матеріялу, обслуговуючи максимально потреби кляси, але плекає точність, ясність та економність, що правлять за ознаку нового побуту, нового суспільства Функціональна поезія бере на себе завдання обслуговувати ті ділянки культурного фронту, де бажанням Івана Бр наслідків у найкоротший час не дає наукова обробка, де поруч з інтелектуальним впливом потрібно емоціонально зарядити масу, підняти активність. Функціональна поезія ставить завдання мети, завдання впливу, допомагає культурному процесу дійти до найширших мас.

Функціональність кіна. У всі часи свого життя кіно брало на себе цілком конкретне завдання — ідеологічно обслуговувати авдиторію. Макс Ліндер, Пренс, Гаррісон сумлінно виконували функції, які на них накладали буржуа.

Ідею чистого мистецтва, що існує саме з себе, кіно заперечує першими кроками свого існування. Перші філми, що стали самостійними, тобто не залежали від театру, одразу ж стали перед таким фактом, як масове зацікавлення до кіна, а значить і масовий вплив та масова організація.

Тематично, на перших же кроках свого існування. кіно служить панівним суспільним питанням висуваючи «благородну» «чесну» особу, що в умовах злиденного життя, в умовах упертої боротьби знаходить кращу долю, закохану в героя жінку та багатство.

Кіно одразу починає запроваджувати в життя принципи капіталістичного суспільства: Макс Ліндер перемагає злидні, Макс Ліндер щасливий коханець, Макс Ліндер од лахміття доходить до фраку та лякерок (ідеал кожного європейця), все через свої особисті якості.

Гаррісон сама шляхетність, його пригоди кінчаються за принципом «вищої правди»: щасливим коханням та багатою спадщиною.

Ознаки функционального кіна наявні.

Тематика закордонної кінематографії здебільшого має за об'єкт ідею приватної власности. Правда, кінці приховано дуже чисто і не легко розібратися у поставлених питаннях; інколи можна добачити навіть наявність соціального мотиву (в розумінні класових суперечок), але детальніший розгляд завжди викриває щербатий кістяк капіталістичного жупелу — приватну власність.

Найемансипованіші режисери Заходу, що претендують на творчу незалежність, непомітно йдуть за приводом наявної моралі буржуазії і сумлінно виконують соціальне замовлення, що його продиктував капітал.

Чарлі Чаплін, Фриць Лянґе, ще декілька, що дозволяють собі іноді загострювати соціальні питання, все ж таки в розв'язанні поставлених проблем явно й недвозначно обґрунтовують та стверджують основні постуляти капіталізму щодо приватної власности.

Філософські обґрунтовання «Парижанки» не слагають за ідеалістичне світорозуміння (фатум-доля) подане під сосом хорошого паризького скепсісу. «Нібелюнґи» виразний націонал-шовіністичний твір.

«Симфонія великого міста» коли й намагається ставити соціяльні проблеми, проте не виходить за межі примиренства: всім добре в міру їхніх потреб.

Все це твори, що їх замовлено згори, що прекрасно обробляють авдиторію в напрямку ствердження певних ідеологічних засад.

Функціональний філм відповідає основним вимогам часу: ідеологічно впливає та емоціонально її організує. Емоціональна зарядка авдиторії може характеризуватись, як акція («Нібелюнґи»), або, як занепад («Людина з зеленою жабою»: спи спокійні твій спокій оберігає розумна, активна, прекрасна душна поліція!) в залежності од потреби даного моменту.

Щождо суто формальної справи подачі матеріялу, то тут для європейських митців виникає небезпека в самій природі матеріялу.

Суперечності матеріялу. Всякі речі, що стають за об’єкт кіна, при вільному сприймані своєю фізичною природою небезпечні, бо вони носять у собі зародок суперечности, зародок всяких а «чому це так, а не інакше», зародок вільного тлумачення, в залежності від темпераменту та клясового чуття.

Правда, емоціональну організацію авдиторії треба розглядати не лише, як зарядку до акції, але й навпаки.

Під впливом конкретного завдання навіть документальні філми «Чанг», «Нанук» підпорядковують немудрій фабулі, яка моралізує, стирає гострі кути матеріялу, знижуючи тон суперечностей. Щасливий кінець щасливо розв’язує всякі скрутні ситуації.

Буржуазне кіно старано стирає гострі кути фактичного матеріялу, затамовує його суперечності. «Чанг» з блискучого документу колоніяльного життя, де капітал немилосердо обдирає дикунів, що живуть у злиднях, стає зачісаною солоденькою пригодницькою філмочкою, ідилією незлобивого існування прекраснодушних чорношкірих.

«Чанг», «Нанук» виходять на екран саме тоді коли раз-у-раз пролетаріят всіх країн ревізує колоніяльну політику своїх держав. Кожний філм розрахований на те, щоб заховати справжній стан річей.

Лишки старого в радкіні і нове. Радянське кіно, що повстало з уламків дореволюційного, укомплектоване кадрами, що залишилися здавна, часто механічно переносить буржуазні традиції та звички і пристосовує стару форму до нової тематики.

Брак теоретичних обґрунтовану брак авторитетної критики затримує природній рух кіна, затримує нормальну диференціацію сил.

Кіно-митці, що перейшли до радянської кінематографії од Ханжонкова, плекають стару форму та й не від того, щоб повернутися до старої тематики, використовують для цього клясичну літературу (Лескова, Гоголя), роблять філми об’єктивно невтральні, а по суті ворожі.

Велика кількість радянських філмів часто виконує шкідливу функцію, будучи ніби ідеологічно витриманими, на справді розкладають авдиторію та творять неправдиву думку про нас серед пролетаріяту Західної Європи.

«Кохання втрьох», — кращий зразок такого явища — під оплески був прийнятий західною цензурою й засів твердо на екранах багатьох європейських держав.

«Кохання втрьох» — цілком функціональний філм, але його функція протилежна основному завданню, що ми його ставимо перед кіном.

Щоб краще розібратися в справах радянської кінематографії, ми мусіли б детальніше переглянути ввесь кінематографічний актив, перевірити продукцію з погляду соціяльних функцій, у висновках накреслити перспективи.

Радянську кінематографію з погляду функціональности можна розподілити на такі угрупування: функціоналісти, псевдо-функціоналісти, попутники, младо-діди та загал.

До функціоналістів, тобто до майстрів, що розуміють завдання доби, можна віднести Ейзенштейна, Пудовкіна та Довженка, через їхню тематику та форму, яка прагне відповідати основним покладеним на кіно завданням. Псевдофункціоналісти — кіно-око, майстрі ліво-інтеліґентського напрямку, де тематика та форма визначається тріскучою фразеологією, що не підперта аж ніяк практикою, та Кулешов, що, знаходячи відповідну форму, хибить тематично. Попутники — Фекси, що радянську тематику іґнорують, користуючись переважно в історичного матеріялу, формально диференціюють форму в бік первісного футуризму.

Нарешті младо-діди: сучасні «класики», що повертають під «пролетарською» маркою ханжонківську форму: Черв'яків, почасти Ермлер, Преображенська, Тасін, Стабавий, Гавронський[489], Рошаль тощо.

Загал, який живе без традицій, або початкуючи, або сходячи зі сцени.

Аналіза, хоч і поверхова, дає повне враження відсутности нашої функціональної ознаки в лавах сьогоднішньої кінематографії.

Сьогодні кіно перестало бути виразно функціональним, виконуючи ролю розваги, кіно стало перед цілком окресленою перспективою ліквідації соціяльного спрямовання.

Із цього стану кіно виходить постанова Раднаркому про посилення роботи над культурфілмом, що може розкрити перед кіном нормальні перспективи та повернути йому почесне місце в шерезі чинників культурного процесу.

Ейзенштейи у минулому абсолютний функціоналіст: «Панцерник» — філм, який був остільки виразний з погляду функціональности, був такий окреслений революціоаізуючий фактор, що його без заперечень прийняв світовий пролетаріят.

«Панцирник» зробив революцію, уславив радянську кінематографію, продемонстрував нову форму філмового емоціонального впливу, утворив школу, що особливо корисна тепер для всіх працівників культур-філму.

Але Ейзенштейна губить його ексцентризм, що залишився в ньому як його особисте, інтимне, що він переносить у свої твори і чого не може зрозуміти (а може просто не хоче) пролетарський глядач. Ейзенштейн у своєму особистому остається самотним.

Ейзенштейн глибоко розумний цілком раціональний майстер-функціоналіст стає штукарем, ексцентриком з сексуальним ухилом, коли він абстрагується від основного задуму й лишається на одинці з матеріалом, щоб передати ексцентризм старої салдацької папахи поруч з вибагливою пудерницею.

«Старе й нове» — спроба перейти на сучасну тематику та обслужити сьогоднішні потреби, зустрічається з непереможною ходою історичного процесу, з темпами, яких перегнати не можна, їх лише треба фіксувати, бо їх монтує історичний процес.

Ґрандіозне треба показувати або надто просто, або зовсім не показувати: «Генеральна лінія» стала «Старим та новим», з якого закономірно випало все нове за браком основної провідної лінії. Формально й тематично Ейзенштейн не розв'язав сьогоднішніх замовлень і тому

489. *Гавронський Олександр Осипович* (1888–1957) — сценарист, режисер. У 1916–1917 — працював в т-ре. Був реж. Цюріхського міського т-ра і гл. реж. Женевського драм. т-ра, потім повернувся в Росію. Після революції — реж. Незлобінского т-ра. У 1924 — відповідальність рук. Гостеатра ст. ім. Шаляпіна. У кіно з 1927 р. Працював на к/фабр «Госвоенкіно», «Межрабпом-Русь», Одеської к/фабр, «Белгоскіно». З 1931 — на Київській к /фабр. Був репресований. — *Прим. упор.*

самоліквідувався, як чула людина, що зрозуміла потрібну авдиторії простоту, яку не змогла подати.

Ейзенштейна перемогла колективізація сільського господарства.

Революційно-історична тематика, теж безперечно функціональна. Успіх «Матері» та «Кінця Санкт-Петербурга» визначається їхньою історичною тематикою та формою: широкою, елементарною, патетичною, що викликав серед пролетарів революційні настрої, певність та віру у своє діло.

Але «Нащадок Чингіз-Хана», — спроба обслужити попит сьогоднішнього дня, — збиває Пудовкіна з правдивого шляху на стежку найменшого опору і раптом переводять Пудовкіна у стан людини, яка не розумі основних тверджень ленінізму.

Тематично «Нащадок» розв'язує проблему колоніальної революції саме тоді, коли це питання стає особливо важливим, цікавим та потрібним, але це розв'язання йде швидше від Уолстріту, аніж од Червової Пресні.

Це твердження цілком виправдує успіх «Нащадка» в Берліні та Парижі в першорядних театрах.

Пудовкін трактує колоніальну революцію» як стихійний бунт, забуваючи про таку основну підвалину колоніальної революції, — як наявність промислового пролетаріату.

Happy end'на форма філму зайвий раз доводить хибність позиції Пудовкіна та затьмарює лінію його устремління.

Кіно-око, що постало з постулятів лівого фронту та теоретично подало цілком радянську систему філмування, як монтаж фактів, монтаж документів, розвинулося проте в ліво-інтеліґентське естетство, що не моє жодної функції. Дзиґа Вертов та Кауфман своєю практикою блискуче показали суперечність між раціональним завданням та ірраціональним виконанням.

Монтаж фактів за кіно-оком складає враження ірраціонального ставлення до фактів, виявляє розуміння історичного процесу та хибну мотивацію проблем буття.

Що таке «Людина а кіно-апаратом»?

Захоплення голим темпом буття, біологізм, інтелігенське естетство, надсонівське захоплення виробничим процесом. «Людина з кіно-апаратом» не розкривав соціальної суті машини, не розв'язує проблеми нормальних виробничих взаємин, а з нудьги споглядав фабричні чи міські враження.

Місто за Дзиґою Вертовим, це місто взагалі з трамваями, автомобілями, рухом, темпами. Місто це казан фактів, поєднаних бідненькою філософією: людина умирав, а інша народжується.

В чому полягає основне настановлення «Людини»?

«Кіно-око залазить у всі шпари, все бачить і все знає»!

Щоб ствердити таке гасло «Пате» робив простіше: він просто писав «кіно все знає і все бачить», і йому всі вірили на слово.

Але нагородити цілу гору фактів, як це робить «кіно-око», без критичного до них ставлення — це просто бажання дати нормальний вихід трюкізму, щоб не червоніти перед лаврами… Гарі Піла.

Дзиґа Вертов споглядає темпи та факти, залишаючи глядачеві дивуватися з виробничих процесів, споглядати їх.

Споглядання не утворює акції, споглядання йде від настрою. споглядання ворог акції.

«Навесні», — просто альбом красивих кадрів, соціальна вартість яких безперечно низька.

Патетика Дзиґи Вертові адекватна ліриці Кауфмана. Інтелігенція годує й одну й другу і тому зрозумілим стає неприйняття кіно-оківської практики глядачем.

Кіно-око за межами своєї функціональної теорії в своїй споглядальній практиці ухилилося в естетичний Урбанізм, що ворогує з фабричним передмістям.

Кулєшов дав школу, Кулєшов поставив на ноги багатьох режисерів своїм незрівняніш умінням. Кулєшов ліберал, «барін». Кулєшов завжди ходить у свіжому комірці та носить краватку в тон панчохам та черевикам. І панчохи, й черевики, й краватка носить на собі етикетку «зроблено в Парижі»

Кулєшов не знає, що таке пролетаріат, бо він живе на аристократичному авеню і передмістя знає з романів та з вікна «сітроена».

Кулєшов знає кіно, знає закони сприймання. Кулєшов максимальний раціоналіст у своїх роботах, об'єктивно корисний мистець, кіно-філософ, але його філософія вимагає надто критичного ставлення до себе, його практика вимагає максимальних приміток.

На думку передового пролетаря він так саме «чудить», як і Фекси, що хочуть піднімати рівень культурности авдиторії через глибоко теоретичну деструктивну роботу.

І Кулєшов і Фекси, посуваючи форму кіна вперед, забувають за авдиторію, вони знають свій витончений смак, вони культурні і знаються на Севрській порцеляні, а до решти їм діла мало.

Функціональність їхніх філмів — така ж, як і фрески. Кулєшов та Фекси оздоба, що нині втратила свою функціональність.

Масу радянської кінематографії складають младо-діди, що чесно спізнюються на один рік проти ходу історичного процесу. Довго задумують, довго роблять, довго показують свої стилізовані під усі на світі філми, еклектичні формою, компромісною тематикою, традиційні поставою питання.

Уже тепер авдиторії ніколи милуватися з «Дівчаток з далекої річки»[490], «Темного царства» та «Двох жінок».

Тепер авдиторія розбирається у подробицях правого ухилу та стоїть перед фактом суцільной колективізації.

А завтра вона скаже: «годі до нас сюсюкати»!

Зріст авдиторії визначає її вимоги, а її вимоги 4 замість 5.

Щоб краще здійснити п'ятирічку треба ліквідувати всяку неписьменність: технічну, агрономічну політичну тощо.

Треба через кіно організувати політосвітню роботу, знайти правильну форму кіно-навчання

Кіно мусить обслужити п'ятиричку, кіно мусить включити себе у плян реконструкції промисловости.

Культур-філм головна форма функціонального філму. Справжньою формою функціонального філму тепер може бути культур-філм.

Справа обслуговування п'ятирічки полягає не коефіцієнтах збільшення метражу, та в кількості знімальних груп.

П'ятирічку дехто розуміє так: купити плівки, хемікалів, запросити безробітних кінематографістів и всіх країн, поставити «Шестеро комсомолок шукають райкому», чи «Радянська моральність» і п'ятирічку, ніби буде виконано.

Справжня ж велика п'ятирічка ставить зовсім інші завдання.

Реконструкція промисловости означає собою перехід на нову енергетичну базу, розв'язання проблеми сировини, зміну виробничих взаємин, забезпечення кадрами, організація розподілу, урахування планових меж та розкриття соціяльних перспектив.

490. «Дівчіна з далекої річки» (1927, реж. Є. Червяков).

Кіно мусить роз'яснити завдання, створити інтелектуальні та емоціональні передумови, допомогти зафіксувати темпи та факти, узагальнити свої спостереження, підняти виробничу та громадську кваліфікацію.

Відповідно до цього кіно мусить розв'язати питання тематики та створити нову, відповідну їх форму.

Виходячи з цього, треба хоч поверхово, хоч дискусійно накреслити основні жанри, що вимагають свого оформлення.

За основний жанр сьогоднішнього кіна треба вважати політичний філм, що, користуючись з фактичного матеріялу виробничих процесів, формулює основні політичні настановлення.

Науковий філм, сама назва якого визначає його матеріял та призначення. Філм-нарис, що мусить наближати до широкої маси неприступне їй іншими засобами: різноманітні місцевості, репортажі подорожі в та економічно-соціяльні нариси.

Документальний філм — мусить зафіксувати та занотувати темпи, форми, лінії та наслідки соціялістнчного будівництва. Це найважливіший жанр кіна. на який ще досі ніхто не спромігся, прогавивши Дніпрельстан, колективізацію, машино тракторні станції, реконструкцію промисловости.

Довготермінове та короткотермінове кіно-спостерігання — система кінематографічного обслуговування процесів колективізації, що запропонована від С. Трет'якова[491]:

Кіно-легка кіннота, кіно-ревізія установ, склепів, шляхів, засобів комунікації, тощо.

Кіно — сатира.

Кіно — памфлет.

Кіно — лекція.

Кіно мусить з ірраціональної категорії перейти в категорію соціяльну, тобто, від «художности» перейти до життя, до суспільства та активно допомагати в будівництві. Воно мусить вийти а буржуазного ательє й не нехтувати чорною роботою будівництва, бо інакше йому доведеться лишитися в стінах кабінетів «Чорної маґії», що вже мають виразні ознаки загнивання.

Кіно може й мусить виконувати корисну конкретну роботу в суспільстві, бо п'ятирічка вимагав функціонального філму.

Справа за теоретиками, практиками, організаторами.

Авангард. 1930. № b. Квітень. С. 75–79.

Ол. Озеров[Олексій Полторацький]

«ПСИХОЛОГІЧНЕ» КІНО-МИСТЕЦТВО

Фільм «Два дні» режисера Стабового був відзначений всюди, як велике досягнення ВУФКУ. Цей фільм був початком цілої течії в українській кінематографії, течії психологічного реалізму, на сьогодні можна нарахувати вже кілька фільмів, побудованих на цьому принципі, зокрема речі

491. *Третяков (псевд. — Асготрет, Буль-Буль, Жень-шень, Тютін) Сергій Михайлович* (1892–1937) — письменник, поет, драматург. У 1922 — приїхав до Москви, працював в ЛЕФі, в рабфаківських об'єднаннях, в т-рі В. Мейєрхольда (1922–1926). Був одним із теоретиків ЛЕФа. Редагував останні п'ять номерів жур. «Новий ЛЕФ». Потім був ред. журн. «Література світової революції». Був репресований. — *Прим. упор.*

реж. Стабового, Соловйова, Радиша, Тягна[492]. Через те що згадані фільми являють собою певний напрямок, ми вважаємо за потрібне детально розглянути і фільм «Два дні», й ті, що продовжували взяту реж. Стабовим лінію.

До психологізму в радянському кіні звернулися внаслідок боротьби з штампами агіток і буржуазними зразками кіно-мистецтва.

Коли «псевдоклясичність» агітаційних фільмів (у розумінні раз назавжди обумовленої тезисности кожного з героїв) була занадто вбогою для мистецьких вимог свого дня, то можна було, в основному й не відходячи від камерного маштабу буржуазних фільмів, руйнувати псевдоклясичну тезисність дієвих осіб, відміняти й різноманітити героїв, тим самим винаходячи нові творчі шляхи для кінематографії. Як відомо, це явище не обмежилося лише кінематографією — т. зв. «теорія живої людини» надто гостро виявилася в літературі, перемандрувала й до театру, малярства і т. д.

У чому ж полягає засіб «живої людини», вжитий, напр. у «Двох днях»? тут показано, як на протязі двох днів колишній вірний панський служник — що, ризикуючи власним життям, переховує в себе сина свого господаря — як цей служник перетворюється, під впливом зовнішніх обстав, на терориста, підпалює будинок і знищує цілий білогвардійський штаб, що в ньому перебував, отже, мистецька механіка цього засобу полягає в тому, щоб одбити в краплині води ширші, велетенські соціяльні процеси.

Ясно, що метода зазначеного психологічного показу надто вже дизгармонує з методою тезисних героїв уже тому, що за її приписами повинно відображати певні зміни, що трапляються з людьми, демонструється не вчинки непорушної своїх реакціях особи, а вчинки, що змінюють особу героя.

Відповідно до величезної уваги, що приділяється саме психології людини — психологічні фільми, як правило, є фільми камерного маштабу: на багатьох, вірніше, на масі героїв не можна працювати методою психологічного показу — ця метода розпорошиться й не зможе бути проведеною, — її природа така, що місткість одного фільму ледве вистачає на те, щоб гаразд висвітлити психологію одного або дуже небагатьох героїв.

Метода психологічного реалізму в закордонних фільмах (буржуазних) дала такі геніяльні фільми, як «Остання людина» (з слабим її копіюванням в «Останньому візникові Берліна» Л. Піка) й інші.

Можна думати, що найтісніше зв'язаний фільм «Два дні» саме з «Останньою людиною», за це говорить і деяка сюжетова подібність (становище героїв однакове в обох фільмах: служники), і навіть машкара обох акторів: Яннінгс — Замичковський — в основі спільна.

Ця, де в чому, спільність двох фільмів, що в основному мають протилежне

Клясове призначення, — нам ввижається за спільність надто проречисту. ми можемо до певної міри вважати фільми психологічно-реалістичні за такі, що мають найбільший зв'язок — і, в усякому разі, безпосереднє походження — з буржуазного фільму, справді, саме для буржуазного суспільства, що характерне індивідуалістичною відокремленістю своїх членів, найбільш підходять мистецькі твори тою типу, де всю вагу віддано одній особі, й найбільші катастрофи в зовнішньому світі є лише роздратовання для реакцій в героєвій психіці.

492. *Тягно Борис Хомич* (1904–1964) — режисер. Нар. арт. УРСР (1954). У 1923 — закінчив Київський музично-драм. ін-т ім. М.В. Лисенко. У 1922–1929 — акт. і реж. т-ра «Березіль». У 1929–1932 — працював на к/фабр Одеси і Києва. У 1932–1937 — худ. кер. Харківського ТРАМу; Харківського т-ру ім. Шевченко. У 1938–1940 — кер. Дніпропетровського т-ру, у 1940–1944 — Дніпродзержинського Т-ра рус. драма, в 1944–1947 — Одеського Т-ру ім. Жовтневої революції. У 1948–1962 — гол. реж. Львівського Т-ра ім. М.К. Заньковецької. Вів педагогічну роботу в ст. Т-ра ім. М.К. Заньковецької. — *Прим. упор.*

Звернемося до «Двох днів»: колосальні суспільні процеси, революційні пертурбації тут правлять лише за дратівників героєвої психіки, доба 1919 року в фільмові типу (майбутнього, що з'явився пізніше) «Арсеналу» прибрала б і відповідного освітлення, як доба грандіозної боротьби кляс. Буржуазний фільм, як загальне правило, за одинокими винятками, не демонструє ширших громадських процесів, а обмежується принципом індивідуальних ракурсів, що з нього скористався й Стабовий, — крізь психологію служника розглядаючи передостанні спазми білої армії.

Найцікавіше в цьому фільмі, очевидно, не стільки зовнішнє оточення й впливи — а саме проблема героєвої психології, при чому звільнення швайцара з готелю («Остання людина») й розстріл білими служникового сина («Два дні») є лише мотивація, коли не просто пейзаж, і принципової різниці між переживаннями швайцара та служника вони майже не становлять, все одно, основну увагу звернене на переживання героя, на абстрактні елементи: страждання, рішучість тощо.

І саме в таких фільмах, як «Два дні», найлегше проробляти так звану «зміну еполет», тобто переробляти червоних на руських, білих на німців, служника зробити руським, сина царським офіцером, а поміщикового сина німцем тощо, сюжетна схема й механіка мотивації в соціяльному розумінні тут є невтральні. й лише сама мотивація дозволяє називати фільм радянським, і саме це тяжіння радянського фільму до буржуазного зразка й неспроможність переробити цей довершений зразок на протилежний тип доводить саме клясове призначення, нібито невтральних: сюжетової схеми й механіки мотивації, адже не можна собі уявити, скажімо, перероблення «Арсеналу» на буржуазний зразок, шляхом звичайнісінького «засобу еполет», наприклад, нічого не вийшло б, коли б із Довженкових арсенальців зробити білих, із петлюрівців — червоних, а саму подію віднести до якогось кронштадту або ярославля.

Сама буржуазна основа психолого-реалістичних фільмів призводить і до того, що цей жанр, порівнюючи, швидко розвинувся, власне кажучи, ми вже говорили, що в основу психолого-реалістичних фільмів покладено фільми з тезисними героями, можна простежити цілковиту рівнобіжність між розвитком психологічного жанру в нас і в буржуазних країнах, цей розвиток треба визначити, як перехід від тезисів до ускладненої проробки психіки героїв.

У світлі цієї основної установки не так цікаві інші деталі фільму «Два дні», можна відзначити, що в ньому добре розроблено сюжет, бездоганно виконують ролі герої, за винятком молодого в. гакебуша, що впродовж усього фільму виявляє занадту рухливість (здається, ніби його, окремо від цілого кадру, фільмували рапідом!). Але основне, що треба було відзначити в фільмі, це виразна камерність його маштабу, й саме ця камерність (уже не говорячи за явно буржуазне походження такого типу фільмів) не дозволяла навіть у принципі говорити про те, що фільми психолого-реалістичного типу посядуть центральне місце в українському радянському кіно-мистецтві, проти цього говорить, хоча би, неспроможність через подібні фільми подати ширші громадські процеси, психолого-реалістичні фільми в наших умовах широкої громадськости могли, і то в принципі, за дуже сприятливих умов та вдосконаленння — бути лише фільмами одної з додаткових ліній нашого революційного мистецтва:

фільми, породжені «Двома днями», надзвичайно скомпромітували психолого-реалістичний жанр.

Ми говоримо насамперед про фільми «Експонат з паноптикуму» того ж таки штабового, «П'ять наречених» реж. Соловйова, «Тобі дарую» реж.-початківця Радиш а й почасти про фільм «Охоронець музею»[493] реж. Тягна. Особливо, звичайно, про перші три фільми (одвертих халтур

493. «Охоронець музею» (1930, реж. Б. Тягно). — *Прим. упор.*

типу «Ступати заважають»[494], перших за «Тобі дарую», ми не рахуємо, бо такі фільми — поза увагою дослідника), зупинимося на кожному з цих фільмів.

«Експонат з паноптикуму» побудовано точнісінько за такими принципами, як і попередній фільм Стабового. знову ж таки, за первооснову править «Остання людина». До того ж мова йде справді про останню людину — петлюрівця, що потрапляє до УСРР, приблизно на десятому-одинадцятому році революції й на восьмому дев'ятому році своєї відсутности з срср. він входить у конфлікт зі своїми нащадками, як і швайцар, жорстоко ворогує з радвладою (Яннінгс з директором готелю) й кінчає констатацією цілковитої своєї безпорадности в навколішньому житті (фінали тотожні в обох фільмах).

Але, якщо в попередньому свому фільмі Стабовий дав загалом правдивого героя, правдиві переживання й правдиву оцінку ситуацій, то фільм «Ккспонат із паноптикуму» страждає на цілу низку хєороб, що їх не пощастило б вилікувати й шляхом оперативним.

Спробуємо проаналізувати картину, яку розгорнув реж. Стабовий у свому фільмі.

Основна тема фільму: безсилля петлюрівщини, як соціяльної сили, вплинути на будівництво соціялістичної України.

Представник петлюрівщини потрапляє на радянську україну — життя пішло своїм шляхом — і він не може зустрінути ні в кому співчуття своїм настроям. Лише ще один якийсь «іскопаємий», колишній петлюрівець, разом з нашим героєм пиячить і разом з ним — безсилий — лає радянську владу, син цього петлюрівця дочка цураються його, він не може знайти спільної з ними мови, серед живих сил населення україни він не знаходить собі ґрунту — він є «Експонат з паноптикуму».

Чи слід говорити, що така «ура-патріотична» постановка є суттю своєю не тільки що невірна, але й просто шкідлива, у той час, коли партійні директиви (наприклад, заклик Харківського Окрпаркому до всіх робітників та службовців харк. округи від лютого цього року) відзначають, що в нас наявне загострення клясової боротьби, що куркуль прагне використати всі можливості для боротьби з диктатурою пролетаріяту, коли куркуль вже знайшов свій (правда, нині щасливо ліквідований) політичний центр СВУ, коли є певні шари молоді, зв'язані з організаціями контр-революціонерів, при чому дехто з цієї молоді (напр, студент Матушевський) якраз діти петлюрівців — то не час у художніх творах заколисувати увагу до таких соціяльних прошарків і, всупереч дійсності, твердити, що все гаразд, що контрреволюція льокалізована.

Так же, як воно в фільмі, ідея «Експоната із паноптикуму» наскрізь механістична, оскільки виходить, що радянська влада унеможливлює існування ворожих клясових угруповань всередині радянського союзу, та, крім того, ця ідея ще й практично-шкідлива.

Хто протиставлений батькові в фільмі? його син. не забудьмо, що син петлюрівського емігранта, йому доручено керувати будівництвом великого будинку, й цього сина контролюють… Виключно старі інженери, що навіть на цього петлюрівського нащадка дивляться, як на крайній прояв більшовизму, але тоді — при такому соціяльному й громадському складі дієвих осіб — найлегше тут з'явитися шкідництву — натомість нас запевняють, що все гаразд і без робітничого контролю.

Другий момент, що його треба відзначити в цьому фільмові, це: принципове ставлення до революції, як до родинної справи.

Мексиканський художник Д. М. Рівера, побувавши в СРСР і ознайомившись з мистецтвом радянських республік, здивувався, що в нас часто подають революцію, як якусь родинну справу,

494. «Ступати заважають» (1930, реж. Г. Стабової). — *Прим. упор.*

на зразок купівлі роялю тощо: чоловік — за, жінка — проти або навпаки, й на цьому ґрунтується вся дія.

Камерні маштаби драми, що подано в «Експонаті із паноптикуму», тагюж зупиняють увагу глядача насамперед на родинній драмі, й коли б з-за роялю батько не став би різати сина, то вже з-за купівлі будинку, чи то з-за любови сина грати в карти — напівманіякальний — батько міг би знову таки кинутися на сина з ножем, підставте замість політичних титрів — діялоги, хоч би з «Вишневого сада», замініть «комуніст» на столі сина картами — й із «експоната із паноптикуму» можна буде зробити загалом непогану буржуазну родинну трагедію.

Знов той самий випадок зі зміною еполет, буржуазна мистецька схема також відчувається з-під нібито пролетарського сюжету. І — коли буржуазному мистецтву властиво було замикати в межах одної родини існування й вирішення якоїсь суто індивідуалістичної проблеми (власність, любов, пристрасть), то в мистецтві, що прагне бути пролетарським — цей камерний маштаб виглядає надто неприродньо. то ще добре, що в «Експонаті з паноптикуму» старше покоління не на нашому боці, а молоде — за нас: адже ціла низка реалістично-психологічних кіно-фільмів запевняє нас у тому, що лише старше покоління (починаючи від 75 років — див. «Людину з портфелем»[495], «Ступати заважають», «Тобі дарую», «Разлом»[496], «Охоронець музею» і багато ін.) є чесні, віддані радянській владі фахівці, молодше ж покоління є шкідники, контрреволюціонери, шкурники.

Але все ж таки проблема революції не виходить за межі невеличкого родинного колективу, і ми бачимо не саму революцію, а ті хвилі на воді, що викликала вона рикошетом, уявлення про революцію, про її значення фільм не дає, та й сама революція входить сюди або лише пейзажем (газета «Комуніст» і ще кілька зазначених деталів), або тематичним накопичуванням по суті невтральної мотивіровки.

Формально цей фільм аніяк не відмінний від попереднього фільму цього ж таки режисера, отже говорити окремо про мистецькі його засоби не варт, треба лише відзначити, що переважна більшість кадрів зазнята в павільйоні, й це кінець-кінцем втомлює глядача, хочеться вирватися з задушливої атмосфери дикту й пап'є-маше туди, де є справжня природа кіно-мистецтва — на світло, на вулицю, до фабрики, до моря й до сонця.

Реалістично-психологічний напрямок реж. Стабового знайшов собі чимало послідовників у стінах ВУФКУ.

Фільм «5 наречених» реж. Соловйова, хоч тут є певні диференції, можна віднести в основному також до цього типу фільмів.

Правда, тут уже не відчувається впливу «Останьої людини», тут є багато plein air'у, немає конфлікту між батьками та дітьми, а родинна проблема затушкована й дія відбувається не з одною родиною, а з цілим населенням єврейського містечка.

Здавалося б, що ширші межі дії вже заперечують тезу про подібність цього фільму реж. Соловйова до фільмів Стабового.

Але насправді метода психологічного реалізму й тут залишилася, насамперед треба зауважити, що фільм мав два варіянти, з яких лише другий затверджений реперткомом. говоритимемо ми про нього в обох варіянтах, оскільки момент генези твору мусить входити до складу об'єктивної наукової аналізи, фільм «5 наречених» являє собою таке:

підчас горожанської війни петлюрівці захоплюють єврейське містечко й примушують 5 найкращих наречених цього містечка віддатися 5 їхнім проводирям, багатії, що вчасно повивозили

495. «Людина з портфелем» (1929, реж. Ч. Сабинський). — *Прим. упор.*
496. «Разлом» (1929, реж. Л. Замковой). — *Прим. упор.*

своїх дочок із містечка, примушують бідноту віддати своїх дочок на це діло, старий прикажчик одного з багатіїв веде єврейський натовп боронити 5 наречених, петлюрівці стріляють у натовп, але 5 наречених все ж таки врятовані, бідняцька молодь містечка пробралася до червоного загону, й той урятував п'ятеро дівчат.

Такий є зміст фільму, за думкою режисера, фільм мав на меті «угробити остаточно петлюрівщину», до того виявити клясову боротьбу єврейського містечкового населення.

Зщавдання дуже хороші, але чи виконано їх у фільмі? Рішуче ні, бо знову метода «психологічного реалізму» скомпромітувала усю тему й зробила фільм до певної міри ворожим до первісного завдання, чи «гробить» фільм петлюрівщину? Але що взагалі означає «гробити»? за методою історичного матеріялізму це означає виявити соціяльну спустошеність петлюрівщини (це значило б виявити її безсилля) або виявити соціяльну шкідливість, соціяльну кривду цього явища, що коріння має в експлуатації людини людиною й т. д.

Метода психологічного реалізму покищо не була спроможна оперувати такими сухими категоріями, навіть у кращому творі цього жанру («Лва дні») момент особистої образи (ляпас) є основним мотивом для переродження героя з раба на терориста, що ж до «5 наречених», то тут справа стоїть уже зовсім по-«психолого-реалістичному»…

Герої, подані тут, рішуче виступають не як соціяльна сила, а як індивідуально погані люди, отаман — любодій і павіян, так само як і його старшини. коли б петлюрівські старшини були б імпотенти або просто вчора мали б справу з повіями — все було б гаразд: адже за фільмом виходить так, що ні старшини, ані козаки абсолютно не цікавляться майном і життям євреїв.

Цілком ясно, що це зовсім не відповідає дійсності, хіба випадково петлюрівське військо (як і всяке біле військо на території срср, не враховуючи інтервенцій) називалося бандами? адже банда відрізняється від війська тим, що банда грабує, вона недисциплінована й більшою мірою в своїх учинках керована грабункам, ніж військовими міркуваннями.

Усім відомо, що шлях петлюрівського війська був шляхом погромів, грабунків, загалом — бандитизму, іменно, в тому й є клясова різниця між білими бандами та червоним військом, що банди були скеровані на захист індивідуалістичних, шкурних інтересів заможної кляси, в той час як червона армія («єдина, яка знає, за що вона бореться» — В.І. Ленін) позначена високою клясовою свідомістю. а звідси й шкурність у діях одної сторони й клясові інтереси в діях другої.

У фільмі ж реж. Соловйова петлюрівська частина показана напрочуд дисциплінованою й вимуштрованою, вона не тільки клясично знається на муштрі, але й здатна пунктуально підкорятися найпуританським наказам начальства: не грабувати.

Що ж до армії червоної, то вона, принаймні зовнішньо, подана справжньою бандою, починаючи з начальника загону, що виглядає орангутангом, і кінчаючи останнім червоноармійцем. все це є колекція бандитів і тільки.

Звертаючись знову до 5 петлюрівських старшин реж. Соловйова, ми повинні відзначити, що їх генеалогія в німецьких офіцерах (у російських «патріотичних» фільмах 1914–17 р.), у російських офіцерах (у німецьких фільмах того ж часу), а коли брати раніше, то в піратах вольтерівського «кандіда», а може, й просто в казках шехеразади. тобто, це постаті не соціяльні, а «психологічні», отже звідси і вчинок їх набирає не соціяльної ваги, а ваги індивідуального конфлікту.

«Угроблена» реж. Соловйовим «петлюрівщина» в силу психолого-реалістичної методи на перевірку виявилася всього лише компромітацією п'ятьох поганих людей, задекорованих у мундири петлюрівської, що їй багато нафільмував компліментів реж. Соловйов, армії.

Коли реж. Соловйов не «угробив» петлюрівщину, то, може, випадково його психологічна метода мимоволі «угробила» червону армію?

Сказати так було б занадто категорично, зрештою, червоні частини періоду громадянської війни і справді лакованих черевиків і моноклів не носили, отже їх одяг є реальним далеко більше, ніж чепурненькі уніформи червоноармійців хоч би в «Трипільській трагедії».

Але де в чому фільм «5 наречених» червону армію компромітує, робить її теж трохи «психологічною», я маю тут на думці той факт, що ввесь хід колізії призводить до того, що партизанський загін за основну сюжетову функцію в фільмі має врятувати 5 штук красунь і покарати ганебних насильників, хтось правильно відзначив, що генеза цього мотиву йде просто до еспанських лицарів, що врятовують від лукавих маврів еспанських красунь гренади. саме цей момент, з зовсім не оперативні міркування партизанського загону, важить у факті атаки червоних на петлюрівців, але тоді виходить, що червона армія скерувала свої дії з міркувань «красивої героїки», у такому разі прототип таких червоноармійців у салдаті з лубка, що й досі подається «удалим серцеєдом» і героєм пейзанського роману.

Оперативного сенсу військових дій партизанського загону не виявлено в фільмі, партизани вийшли рятівниками інтересних жінок, «психологічно-реалістична» метода не спромоглася подати речі й процеси реально, але продовжуймо нашу аналізу далі.

У першому варіянті п’єси основним героєм був равін, що його дочка стала жертвою насильників і що він через це став войовничим безвірником.

У другій редакції реж. Соловйов переробив равіна на дрібного прикажчика в наслідок фільм не став ідеологічно витриманішим, але багато втратив, навіть у психолого-реалістичній імовірності: 1) чому «дрібного прикажчика» кличуть разом з багатіями петлюрівці передати свою вимогу 5 наречених (равіна обов’язкове покликали б?) 2) чому «дрібний прикажчик» у синагозі править за равіна (равін за такого обов’язково править?) Змінивші еполети свому героєві, реж. Соловйов звільнив себе від кількох серйозних ідеологічних закидів (чому равін стоїть за революційних хлопців з самого початку? Чому з равіна наприкінці реж. Соловйов робить народнього вождя, проводиря єврейської бідноти?). Але змінити еполети то є мімікрія, а мімікрія то ще не є ідеологічна витриманість.

Коли ми звернемесь до інших деталів цього фільму, ми повинні будемо відзначити дві постаті вже суто романтичного й навіть мелодраматичного порядку не — ідіотичний блазень (арт. Бучма) й горбата єврейська дівчина — епізодична постать п’єси.

Лише необізнаністю автора цих рядків з єврейською літературою можна пояснить те, що він вельми туманно згадує цю постать жебрака-блазня, як характерну для тих творів шолом-алейхема й єврейської сцени, що їх йому довелося спостерігати.

Але неможливість послатися на якесь певне ім'я або літературний твір не позбавляє змоги категорично стверджувати, що тип блазня жебрака запозичено напрокат з наївного, бутафорського навіть, арсеналу романтики, тип дурного фавна — так приблизно можна кваліфікувати й зовнішній вигляд цього героя та його ролю. картинно сказати «подайте на мертвих» три рази підчас трагічної смерти, сміятися підчас трагедії над оточенням — це все таки наївна, бутафорська мелодраматика, що нічого, крім посмішки в тверезої людини, вона викликати не зможе.

Так само надзвичайно мелодраматична є друга постать: горбатої дивчини, що водночас щаслива з свого фізичного дефекту — адже їй не треба віддаватися насильникам — і нещаслива — з своєї потворности. постать цієї нещасної, з щирим захопленням продемонстрована режисером — здатна лише викликати сльози в тих, хто пережив серцем усі страждання бічо-джана

й князівни джавахи в лідії чарської… дешевизна цих двох постатей разюча і зрозуміла без усяких пояснень.

На жаль, цим і обмежується перелік видатного в цій багатющій постановці (як же: аж цілих п'ять наречених!).

Треба лише пошкодувати, що невірно взятий художній стиль на цей раз рішуче зіпсував увесь фільм. «5 наречених» залишаються зразком невдалого, фалшивого, демагогічного фільму.

Слідуючий по черзі фільм режисера Радиша — «Тобі дарую», що ж за фільм подарував реж. Радиш радянському суспільству й чи за такі подарунки бувають вдячні?

Відповісти на це без аналізи неможливо, отже проаналізуймо, це — яскраво родинний психологічно-романтичний фільм, основна колізія в ньому запозичена в «Тараса Бульби»: син зраджує своїх, батько застрелює сина, до цього ще придано мотив свяченого гайдамацького ножа, що дарує («Тобі дарую!») батько синові, а потім уже батько командирові загону (жінці), що завзято била шляхту 1920 року.

Пхологічна метода, просто як лорелей, дістає собі в офіру чергового кіно-режисера Радиша. Спокусившись на гіпотетичні красоти л о релей, наш режисер сміливо ступив у безодні психологічної методи й зник без останку в романтичній водиці.

Оновна підводна яма, до якої потрапив наш режисер — це мотивування зради, вузловий момент фільму: син — червоноармієць, знаходячись серед своїх товаришів — червоноармійців, потрапляє в бій не з поляками, а з петлюрівською частиною, він не може примусити себе стріляти в українців, переходить від більшовиків до Петлюри й б'ється в лавах його війська проти більшовиків.

Оут криється вельми дивна мотивація, навіть із наведених у фільмі прізвищ більшовиків можна було бачити, що там переважна більшість — українці, це — перше, друге — батько героя більшовик і український селянин у той же час. отже, герой наш бачить українські петлюрівські війська, у той час будучи серед українців-більшовиків, і все ж таки він чомусь одразу, ледве забачив шлики, забув гайдамацького ножичка, що йому подарував папаша, й перейшов від червоних до… ранців і в фільмі не показано жодного вагання, жодних міркувань героя над тим, чому ж це саме він іде з одними українцями проти других українців. .навпаки, син незаможника — революціонера й голови сільради — спокійнісінько переходить на бік куркульських військ і спокійнісінько починає разом з ними колошматити українців-більшовиків одної з ним клясової належности.

Цй момент, м'яко висловлюючись, належить до політично слизьких, можна сказати, що такої політично невитриманої трактовки не дозволено навіть у «смерті» б. антоненка-давидовича, цей момент дозволяє, навіть не перемонтувавши фільму, а лише змінивши титри з революційних на контрреволюційні — демонструвати цей фільм там, де хтять художнім образом «довести», що року 1920 була остання (перед сву) спроба звільнити українськими силами україну від росіян (євреїв, поляків, білорусів, папуасів, ескімосів — тільки не українців), більшовиків.

Другий момент ідеологічного порядку, який можна, продовжуючи гідро-образи, порівняти з водоворотом, що захопив реж. Радиша — це момент подарування гайдамацького ножа старим селянином синові.

Хто захоплюється в першу чергу романтикою минувшини? Коли ми згадаємо, наприклад, демонстрації акторів у костюмах гетьманів на софіївському майдані за петлюрівських часів у києві, ми віддамо собі відчит у тому, що зовнішня орнаментика була потрібна для певного гіпнотичного впливу, а прагнення до старих зразків, до свого минулого — було характерно для тих кляс, що вважали своє існування за постійне, незмінне, тобто це була характерна ознака

для української буржуазії та української глитайні, щоправда, ці кляси боготворили гетьманів, а батько з «Тобі дарую» — ножа повстанців-гайдамаків, проте, чи можна вважати за природне для революціонера-комуніста проводити безпосередню паралель між гайдамаками й нашими часами? Гайдамаки є наші герої, але ми повинні підходити до них, як комуністи, робити корективи на час — так цілком слушно зауважив на театральному диспуті М.О. Скрипник.

Та й батькові-революціонерові повинно було бути зрозуміле, що гайдамацький ніж, фігурально висловлюючись, зовсім не є на щось придатна зброя, в оточенні кулеметів і гармат, гайдамацьким ножем сьогодні можна обчищати горіхи, але не воювати, цей принцип розумів і том, герой «принця і старця» марка твена, очищаючи горіхи великою печаткою англійського королівства, цим він жахнув увесь англійський двір — але ж ми не стюарти.

І, нарешті, коли виявити генезу цього сюжетного мотиву: дарування ножа героєві для його військових справ: генеза цього засобу йде, очевидно, від часів висвячування на лицарів при королівських дворах, коли новоприсвячений вірний слуга короля одержував меча й золоті шпори, коли ж провести кінематографічну паралель, то можна буде нагадати аналогічний випадок з мечем зігфріда з «Нібелунгів».

Ідеалістичні коріння п’єси реж. Радиша примушують нас абсолютно знецінити основні установки фільму «Тобі дарую», вважати, що вони є наскрізь фалшиві, «красиві» (в розумінні дешевого естетизму, взятого чи не з обкладинок цукеркових коробок), фільм у цілому можна вважати за порожнє місце, а то й просто за гальмо на шляху створення пролетарського фільму.

Коли ми звернемося до інших елементів «Тобі дарую», ми повинні будемо відзначити, насамперед, стовідсоткову еклектичність художніх метод, реж. Радиш некритично використав найбанальніші засоби сучасного кіно-мистецтва, до того ж так, що аж пальці можна взнати.

Досить для цього нагадати епізод з гайдамаками, зазнятий абсолютно точно в пляні «Зливи» кавалерідзе. ми не знаємо, коли саме зафільмував цей епізод реж. Радиш, але передбачаємо, що, очевидно, ще за тих часів, коли «Зливу» вже було продемонстровано, але ще не розкритиковано: в противному разі чи став би реж. радиш користатися з засобів кавалерідзе настільки точно, що здається, ніби епізод з гайдамаками просто напросто є контратип із фільма «Злива»?

Нагадаємо про другий засіб: ілюструвати переживання героя картинами природи. читач, що буває в кінах, легко може пригадати, що цей прийом був домінантним у фільмі В. Пудовкіна «Мати», що критика не раз відзначала новизну цієї методи, й авторство віддала реж. Пудовкіну. У дальших своїх фільмах («Нащадок Чінгісхана», почасти «Живий труп») реж. Пудовкін також широко користувався з цього засобу й відзначалося, що цей засіб уже автоматизувався й що можна наперед сказати, які саме образи скористає Пудовкін в такій або такій сюжетовій позиції.

До реж. Радиша цей засіб дійшов, очевидно, лише підчас продукування фільму «Тобі дарую» й дійшов, як останнє, геніяльне надбання кіно-мистецтва вирішивши, що порівняння (двох фільмів) не є доказ (епігонізму Радиша в Пудовкіна) й що геніяльні засоби є вічно молоді, реж. радиш ніколи не від того, щоб проілюструвати переживання героя або психологічний сенс тієї чи тієї сцени, напр., сонце, що сходить (або заходить), або березкою, що хилиться під вітром, всю глибоку оригінальність цього творчого досягнення нашого режисера не важко собі уявити. нарешті, коли взяти хоч би типаж, то досить зупинитися на одній командирші загону повстанців, автор цих рядків бачив кількох отаманш громадянської війни, кілька їх описано в відповідних мемуарах, але жодна зовнішнім виглядом не нагадує мері Пікфорд або, може, й мадемуазель маліновську. здебільшого це були некрасиві, але великої фізичної моці жінки, що ж примусило реж. Радиш а (до нього так само красиву, випещену псевдо-атаманшу показано в фільмі «Вітер») перекривити історію, одягти якусь українську мері Пікфорд у солдатські штани й гімнастьорку,

повісити на її випещену талію гранату й симулювати, ніби вона є начальник повстанського війська? Ясно, що — некритичне наслідування буржуазним зразкам кіно-фільмів, де, в догоду ситій буржуазній публіці, обов'язково брала участь якась красуня, у нас немає (чи не повинно бути) сальонних фільмів, але міцні в нашій кінематографії впливи буржуазного мистецтва кіно — й та чи та красуня (то ще добре, коли не цукеркового зразка) виконує в фільмах «Тобі дарую» ролі, що їй зовсім не личать.

Коли ми звернемось до історії типажу радянської кінематографії, то ми згадаємо, що перші «революційні» кіно-фільми були за типажем абсолютним наслідуванням буржуазних зразків, якийсь Олег Фреліх, що вчора грав князя, сьогодні в косоворотці мельодеклямував жовтневу революцію, потрібний був довший час, поки р. 1924 С. Ейзенштейн у «страйкові» запровадив новий, реальний типаж робітників і робітниць.

Реж. Радиш не доріс ще до 1924 року радянської кінематографії, а при її темпах це значить, що наш режисер відстав на 100 років і, беручи літературний образ, пише вірші під Івана Котляревського.

Фільм «Тобі дарую» негодящий ось іще чим: тут старе покоління протиставлено молодому, як покоління позитивне, ця традиція, що її легко можна спостерегти перезажно в руській літературі (драматургії особливо, див. з цього приводу статтю і. терентьєва в № 2 «Нової генерації» за 1929 р.), а також і в рабських з неї копіюваннях (див., напр., п'єсу «Професор Сухораб» Є. Плужника) — має свої коріння, очевидно, в протиставленні справді блискучих поколінь «шестидесятників» — наступним «чехівським героям» доби реакції, і взагалі тих часів, коли російська інтелігенція, а почасти й українська — покоління за поколінням деградували, втрачаючи свій високий моральний рівень, все більше й більше підкоряючись царатові або вироджуючись під гнітом реакції, досягши в п'єсах А. Чехова та Л. Андреєва свого апогею, типи шляхетних дідів, що протиставлялися молодому поколінню як носії заповітів старовини, відповідно трансформувалися й перейшли в радянське мистецтво.

Одною з модифікацій такого типу є батько й син із «Тобі дарую», батько тут не «шестидесятник», а незаможник, син-зрадник, але не інтелігент, а селянин, механіка ж дії лишилася в «Тобі дарую» майже така сама, як у «Професорі Сухорабі» (беру цей приклад, щоб далеко не ходити) — син збанкрутував, батько в міру своїх старечих сил замінив негідника, інтелігенціє, позирни в своє минуле, подивись, яке воно прекрасне, й спроможися відродитися — такий був сенс таких творів опозиційної літератури царського часу, але тепер цей сенс зник, і натомість типове протиставлення в «Тобі дарую» набуває характеру обпльовування молодого покоління (незаможницького ж покоління, а не куркульського), зневіри в його революційних тенденціях.

Звичайно, я зовсім не хочу обвинувачувати нещасного реж. Радиша в усіх смертних гріхах, які знайдено в його п'єсі «Тобі дарую», очевидно, що заздалегідь підготованого ідеологічного пляну, щоби створити такий фільм, у цього режисера не було, але, коли фільм продукує автор-еклектик, без самостійної мистецької точки погляду — буржуазні мистецькі комплекси засобів завжди просякнуть кінофільм.

Допіру ми говорили про ідеологічний сенс протиставлення старших героїв молодшим, у чистішому вигляді, ніж у радиша, цей самий засіб виявився в поганому фільмі хорошого режисера Б. Тягна, в «Охоронці музею», коли в радиш а герой-незаможник являє собою досить далекого родича чехівського дяді вані, а особливо вольову модифікацію власника вишневого саду, то в реж. тягна ми маємо тип старого професора — директора музею, ролю директора виконує артист Замичковський, що само вже по собі нагадує «Останню людину», а тип професора є повторення, скажімо, професора-астронома (тут взято археолога, тобто обидві професії далекі від суспільних

рухів, та надто сьогоднішніх) з «К звездам» Л. Андреєва. словом, герой в цьому фільмі витриманий в гірших зразках психологічної методи.

Традиційний сюжет, що вже має точну свою копію в «Двох днях»: переродження героя під впливом зовнішніх обставин з контр — на революціонера.

Традиційне тут і протиставлення поколінь: молодше покоління — все шкідники (асистенти професора), за винятком зовсім уже пасивної й невтральної його дочки. лише спорохнявілий професор знаходить в собі досить громадської краси та сили, щоб визнати рацію за більшовиками, стати до їх лав.

Словом, усі компоненти сценарія стали на перешкоді реж. Штрижакові[497] вийти за межі славнозвісного психологічного реалізму, створити щось таке, що зможе бути корисніше для сучасности, ніж твори Стабового, Соловйова, Радиша. Досить сказати хоча б, що в усьому фільмі немає жодного кадру за межами павільйону, і глядач задихається в трьох стінках павільйонного кадру.

Цікаво відзначити, що в сценарії цього фільму елемент кохання послаблено майже до нуля: замість кохання ми спостерігаємо тут легку симпатію (між матросом-директором музею та дочкою старого професора), й жіночий персонаж відограє дуже незначну, навіть просто статичну ролю в сюжеті фільму, цей момент ми вважаємо за дуже цікавий в розвитку психологічно-реалістичного фільму, справді, коли ми звернемося до інших фільмів з числа тих, що ми їх допіру проглянули, ми побачимо, що лише в одному («5 наречених») кохання (суто фізіологічна його сторона) відограє сюжетову ролю. інші побудовано вже без використання мотиву кохання, натомість, у фільмах буржуазних, навіть в «Останній людині», кохання відограє сюжетову, бодай побічну, другорядну ролю. у наших же фільмах цей момент викреслено й, очевидно, з тих причин, що саме наше життя, де цей момент рішуче відтиснуто з домінантних позицій, вносить свої корективи до сценаріїв реалістично-психологічних фільмів, остаточно позбавитися від рудиментів цього мотиву ще не насмілюються, й послаблені мотиви кохання існують у сценаріях фільмів, як справжні апендикси, то ше ласка, коли зза їх існування фільм не хворіє на апендицит (приклад перший-ліпший східній фільм, де коханню надається більше ваги, ніж хоч би й псевдо, але революційній ідеї, що має бути в основу фільму покладена), навіть при такому сценарії в самому фільмі т. Тягна можна відзначити кілька приємних місць, засобів і деталів. шо можуть обіцяти в ньому у майбутньому — непоганого режисера, насамперед приємно відзначити в цьому фільмі льокальний принцип побудови образів, початок цьому принципові (в радянській кінематографії) покладено було реж. Ейзенштейном, що побудував на цьому ввесь свій «Панцерник Потьомкін». досить пригадати початок (хвилі, що б'ють в берег, незадоволення матросів з своїх командирів, пенсне на мотузці, безсилі офіцери, три леви на одеських східцях, що ступнево піднімаються — Панцерник обстрілює царські війська) і т. ін.

Коли в Ейзенштейна було кілька образних одиниць, звідки він міг черпати диференційний матеріял для своїх метафор, то реж. Штрижак був обмеженим лише матеріялом музею, він виявив чимало винахідливости в ілюстрації подій протиставленням різних гіпсових фігур борців (боротьба), вигідно скористався з фактурних деталів будинку музею й у всіх цих операціях над речами виявив Далеко більше почуття й такту кінематографіста, ніж усі «психологічні» режисери, вище нами проаналізовані.

Подруге, як момент позитивний, а надто в порівнянні з попередніми кіно-фільмами, тут треба відзначити той момент, що, крім психології шляхетного професора, тут подано ще й досить

497. *Штрижак (Арон Штейнер) Олександр Залманович* (1894 – після 1941) — режисер. Один перших випускників Держ. технікуму кінематографії. З 1924 — асист. реж. на к/фабр «Совкіно». З 1929 — на Одеській, а потім на Київській к/фабр. З середини 30-х — в неігровому кіно. Загинув на фронті. — *Прим. упор.*

коректно постать сьогоднішньої людини — матроса, спочатку командира загону, а потім директора музею.

Правда, постать такого матроса не передбачена попереднім розвитком психологічного фільму, отже, матрос у реж. тягна не являє собою епохального типу, бо, як відомо, втворенню епохального типу передує довга фалянга етюдів до цього типу, але вже самий факт подання постаті людини сьогоднішньої, живої та потрібної — все це вже настільки вентилює цілий фільм, що можна на 10% пробачити йому відсутність свіжого повітря.

Отже, коли до цих 10% додати ще стільки ж за вміле використання музейного матеріялу — можна вважати, що на 20% реж. Штрижак дав задовільний фільм, щоправда, й з цих 20% доведеться дещо відкинути за те, що льозунг т. Сталіна про пролетарську культуру, сказаний останніми роками, вже 1920 року скрашує собою стіни музею — але все ж таки й попри все це можна думати, що реж. Штрижак в фільмах непсихологічних зможе принести певну користь не тільки вуфк'інській, а й українській радянській кінематографії.

На цьому ми закінчимо аналізу психологічного напрямку в нашій кінематографії, на початку цього ми відзначили іманентні риси й генезу цього стилю, ми встановили, чому саме увага в фільмі такого типу звернута переважно й виключно навіть — на одиницю, на окремий індивідум і максимально на родину.

Вище всюди ми кваліфікували проаналізовані нами фільми, як психологічно-реалістичні. цим ми віддавали певну данину термінові, що вже склався з літературі з приводу адекватних літературних явищ, при конкретній аналізі кіно-зразків ввесь час постає бажання залишити лише термін «психологічний» і відкинути другу половину терміна «реалістичний», справа в тому, що навіть поверхова морфологічна аналіза може довести в усіх фільмах, що ми їх вище проаналізували — цілі комплекси мистецьких засобів суто романтичного гатунку, напр., у «Двох днях» ми маємо справу з безперечно-романтичним мотивом: скараним на горло, що висить поночі на дереві, в «Тобі дарую» наскрізь романтичне звертання до минулого, що виявляється в засобі гайдамацького ножа, наскрізь романтична ситуація в «Експонаті з паноптикуму»: батько, що відмовляється від своїх дітей (так само в «Тобі дарую») і т. д. реалістичного в цих фільмах є хіба те, що їх автори не настільки досвідчені кінематографісти, щоб викривлювати натуру, як, приміром, в «Останній людині», а також на реалізм впливає і те, що на пасеїстичну романтику ВУФКУ не асигнує коштів, а репертком не дасть дозволу.

Говорити про якийсь певний стиль в ділянці «психологічно-реалістичної» кінематографії було б зарано, як відомо, певний стиль виробляється в наслідок великої роботи великих майстрів, що запроваджують в життя його основи, в психологічній ділянці нашого кіно-мистецтва співіснують уламки найрізноманітніших стилів — існують, як мішанина еклектичного гатунку, що за її допомогою проти відповідних розділів безнадійно-недовиконаного вуфк'інського промфінпляну відповідний керівник, полегшено зідхнувши, ставить сиротливого хреста.

Яка соціяльна вартість фільмів психологічного напрямку? Основний їх дефект — спрямовання на індивідуалістичний індивідуум, притаманне буржуазним фільмам — ми вже встановили.

За задумом позитивні — інші риси психологічних кіно-фільмів фактично перетворюються на негативні, коли ми звернемо нашу увагу на функціональне спрямовання всіх перелічених фільмів, то ми побачимо, що, за винятком «Двох днів», усі вони, за талановитим висловом реж. Соловйова, «гроблять петлюрівщину». звичайно, наївно було б ставити на карб усім «психологічним» режисерам, що, не зважаючи на їх настирливе й методичне «гроблення», на україні відкрито «СУМ» і «СВУ» й що в відповідь на фільм «Тобі дарую» петлюрівці з закордонних

концлагерів, морально знищені реж. радишем, не запропонували йому своїх послуг, яко статистів у новому шедеврі, що ще раз «гробитиме петлюрівщину». Це було б спрощенням, зрозуміло.

Але, маючи свою особисту думку відносно ефективности згаданих фільмів і беручи навіть на увагу те, що, крім вартових пожежників їх, дивляться переважно оркестранти й білетери кіно-театрів, ми повинні закинути надзвичайну вузькість тематичну цього жанру, і справді, далі петлюрівщини режисери-психологи не пішли, та й то переважно використовують вони добу громадянської війни, а де ж «проблема нової людини», що про ню (лише, на жаль, про цю проблему, а не про людину) стільки кричали прихильники психологізму в мистецтвах? цілком зрозуміло, що в такому становищі жанр психологічного напрямку є найменш функціональний, найменш корисний жанр кіно-мистецтва.

Нова генерація. 1930. № 4. Квітень. С. 37–47.

С. П.

ДОДАТКИ ДО СТАТТІ ОЛ. ОЗЕРОВА «ПСИХОЛОГІЧНЕ КІНО»

(Дивись «Н. г.» № 4)

Стаття в цілому правильно висвітлює шляхи кінематографічного психологізму, в оформленні зазначених режисерів — Стабового, Соловйова, Радиша, менше Тягна. Проте, на них список «Психологічних режисерів» — не вичерпаний. Крім них, є ще режисер Рошаль з «Двома жінками» і «Жінка в люстрі»… Рошаль розуміє добре й відчуває переживання дружини руського аристократа, що її Жовтнева революція примусила жити уперше зі своїм льокаем, а потім з матросом-комуністом. Проте, цілком незрозуміло для нього, і ще дивніше на екрані вийшла жінка-комуністка, що її чоловік, також комуніст, розклався через зв’язок з контрреволюціонерами й шахраями з радянського трестового апарату. Був знаменитий режисер Гавронський, що ощасливив ВУФКУ картиною «Темно царство», також психологічною картиною. На щастя, виявив свою шкіру контрреволюціонера, І під натиском парторганів, проти волі дирекції Одеської кінофабрики, його з роботи в українському кіно звільнено.

Є ще своєрідний вуфківський «висуванець» (!), також «Психологічна» — гр. Строєва. що мас відвагу прилюдно заявляти, що вона соцзмагання й ударництва не признає бо вона «хоче зробити — чвещ». Тобто, ці, картини, що їх виконується порядком ударним І під гаслом соцзмагання, з погляду цієї гр. Строєвої[498] радянського (!) режисера — «Не вещи, а халтура» Для простолюддя — мовляв… А ми — робимо «вещи» для вічности. Вона — не признає соціального у мистецтві; для неї в кіно цінні формальні досягнення лише, і — також психологізм надзвичайно дешевої базарної якости…

---

498. *Строєва (Ріхтер) Віра Павлівна* (1903–1991) — радянський кінорежисер і драматург. Нар. арт. РРФСР (1973). Дружина Дзиги Вертова. — *Прим. упор.*

Є ще й інші такі прихильники — психологічного кіна… Але не в цьому справа. Бо чи ж лише насправді режисери повинні у цій буржуазно-базарній психологічній халтурі. І тут ми мусимо доповнити статтю т. О. Озерова.

А сценаристи? Що з ними? Режисер бо дістав сценарій і ставить його, оформляє за кошти ВУФКУ і на славу українській кінематографії, як ось «Темне царство», «дві жінки»[499], «П'ять наречених» тощо. Сценарій «Експонат з паноптикуму» та «Ступати заважають» написав сценарист Лазурін. Як може сценарист, що надзвичайно мало знає революційний рух, побут, історію України, що лише ледве-ледве іноді ласку робить, сказавши кілька слів по-українському, написати путнього сценарія на тему української контрреволюції або Петлюрівщини? Завжди одержимо штучно-надуманий трафарет, а не справжніх людей, що їх художник бачив, зрозумів і перетворив на сценарій і екран і коли тих надуманих, ніколи не бувалих типажів режисер «загне» отим «психологізмом», розуміється, маємо не фільм, а анекдоту або конфуз.

Також ми мали з «Охоронцем музею» сценариста Заца.

Т. Зац зрозумів, що годі вже вовтузитися з Гоголем, ми не живемо в Малоросії, а на радянській Україні. Написав «Охоронця музею», що його режисер Штрижак цілком перекродив, і все ж таки з цього малограмотного матеріялу зробив, як говорить «висуванець» реж. Строєва «вещь»…

Далі і — сценарій для «П'яти наречених» написав сценарист Мар'ян, автор безнадійних сценаріїв для «Мертвої петлі», або як тепер назвали «Літун і дівчина» (зворушлива міщанська назва, що її вигадали спеціялісти ВУФКУ, щоб врятувати фільм від полиці, а також кілька десятків тисяч карбованців.

Ось з якою «соціальною ідеологією» і з яким ідеологічним настановленням писав цей сценарист радянський сценарій «П'ять наречених» за його власним визнанням: «Він, бачте, хотів поставити пам'ятника єврейській крові на Україні»… Власні його слова сказані на одному з засідань худвідділу на Одеській кіно-фабриці. І що ж міг зробити з такою, вибачте за слово. «Ідеологією» режисер-комуніст Соловйов?

Чи міг з типово-банальної й глибоко-міщанської концепції зробити режисер-комуніст радянський фільм? Розуміється не міг. Знову десятки тисяч карбованців на вітер.

Або 160 000 (сто шістдесят) на фільм «Дорога вогню» або як переназвано цього фільма «Гість із Мекки»[500]. Це буде напевно український «Багдадський Злодій», або ще щось краще. Швидко піде на екран, на радість робітників і селян України, а то і цілого Союзу, розуміється — на славу Україна.

Вина не лише в режисерах, але і в сценаристах.

І це ще не все. Вина також і в керівництві —директорах і худ.-політичних керівниках, що не розуміють, якими шляхами нарешті — психологічними чи діялектичними — скерувати розвиток радянських фільмів до сучасности, до ударних темпів нашого соціалістичного будівництва й розгортання такої ж культури на Україні.

Якби лише психологізм. Психологізм, це лише одна ланка, невеличка частина, один бік із багатьох темних боків розвитку нашої кінематографії.

І винні в тому не лише режисери, але не менше сценаристи, також нерозуміння політики партії у питаннях мистецтва на Україні, в адміністрації та худ. керівництва ВУФКУ.

Нова генерація. 1930. № 8/9. Серпень-вересень. С. 64–65.

499. «Дві жінки» (1929, реж. Г. Рошаль). — *Прим. упор.*
500. «Гість із Меккі» (1930, реж. С. Уейтінг-Радзинський). — *Прим. упор.*

Сергій Войнілович

ГЛЯДАЧ ХОЧЕ СМІЯТИСЯ[501]

Подолати пережитки капіталізму в економіці й свідомості людей — так формулює провідне завдання побудови безклясового суспільства в другій п'ятирічці 17-та партконференція.

Величезна функція кіно-мистецтва — правдивий показ і відбиття соціалістичного будівництва в усій його широті правитиме за могутній чинник у боротьбі проти цих пережитків за їх знищення. Перед кіно-мистецтвом виникає завдання безпосередньої активної боротьби проти пережитків старого світу. Кіно-мистецтво повинно зірвати машкару, вивести на денне світло, висміяти, заштампувати ганебними плямами ледарство, бюрократизм, хуліганство, рвацтво, склоки, політичне лицемірство, нехлюйство, підлабузництво всю брудну спадщину капіталізму, всі крібно-буржуазні навички забобони, тенденції.

Самий характер об'єктів, на які має бути скеровано гострий спис політично-актуального кіномистецтва, вже сам підказує, що найпридатніша зброя тут — сатира.

Але сатира це ще не комедія. Реалізація сатири в кіно — це річ занадто широка і в такій постановці питання, я сказав би, невиразна. Бо власне, сатира це ще не жанр. Нам же треба спиратися на цілком визначені конкретні лінії, щоб скерувати в їх річище ввесь творчий запал порядком дискусії і енергію, щоб, свідомо культивуючи певний жанр, давати високу художню якість.

Комедія спирається на сатиру. Основний ідейний стрижень комедії в суті сатиричний. Тут різниці немає. Сатира взагалі й комедія зокрема, якщо розглядати комедію, як частковий випадок сатири, виявляють, виказують. Але, це виказування можна робити в різний спосіб: Якщо сатира, в вузькому розумінні, виказує здебільшого на серйозних, іноді піднесених і навіть трагедійних тонах, то інша справа в комедії.

Виказування комедії розв'язується через комедійну ситуацію, через комедійну площину розкриття образу, тобто так або інакше пов'язану із сміхом, бо об'єкт комедійної критики подається як смішний, а комедійні ситуації створюють загальне забарвлення твору сміхом, комедійністю як ми тепер розуміємо цей термін. Саме в теперішньому розумінні, бо Мольєр, скажімо, називає свого Мізантропа теж комедією, проте пошукайте там комедійної ситуації, або взагалі смішного, навряд чи пощастить. До того ж ця термінологія, як і зміст терміну сатири, — умовна.

Кажуть, що комедія витримує лише легкі теми. Але що значить легкість теми? Ясно, що поняття легкости теми не є абсолютне. Немає теми легкої взагалі. Легкість чи нелегкість теми безумовно визначається ставленням до неї кляси в світлі й залежності від завдань певного етапу клясової боротьби, яку ця кляса провадить.

Мені якось довелося розмовляти з одним співробітником київської кіно-фабрики і на його запитання: — «Ну як, що ви робите» — я відповів: «пишу оборонну кіно-комедію».

Співробітник навіть перелякався: — як це так?.. оборонну… й комедію!

Ну, на цей переляк мені мимоволі довелося лише іронічно відповісти: «так, так, знаєте — сміюся з Червоної армії».

501. Порядком дискусії.

Наведений діялог цікавий не тим, що зазначений співробітник (доречі сценарист) ще не замислювався над, що таке оборонна тематика в нашому мистецтві, і не тим, що це, можливо, вияв остаточно ще незліквідованого негативного ставлення деяких «Тартюфів» від мистецтва до комедії взагалі, ставлення, що в основі його лежить така «аргументація»: мовляв, радянська комедія неможлива, бо це значить сміятися над радянською владою, над її представниками і т. інш. Цікавий цей діялог тим, що коли так вузько зрозуміти визначення «оборонна» тема, то зрозуміло, що трактувати через комедійні ситуації нашу майбутню війну із світовим капіталізмом — навряд чи можливо. Навряд чи ці комедійні ситуації органічно виходитимуть з теми і викликатимуть сміх, тобто навряд, чи вони будуть комедійні в сучасному розумінні цього терміну. З другого погляду в нас цілком можливий роман Гашека й Ванека «Пригоди бравого солдата Швейка».

Отже, як ми бачимо, легкість теми річ умовна і легкою темою в розумінні її придатносте до комедійного трактування, можна назвати, очевидно, і таку, ідейна вага якої не має вирішального, істотного значення для пануючої кляси в її боротьбі на певному етапі

Розгляньмо тепер одну з найголовніших, на мою думку, передумов розвитку кіно-комедії, що лежить вже в самій кінематографії, в специфіці кіна, як мистецтва, щільно пов'язаного з своєю технічною базою.

Не зважаючи на те, що кіно-мистецтво невпинно збагачує асортимент своїх художніх засобів, тобто зростає гнучкість, багатство художньої кіно-мови, збільшується можливість передавати тонкі відтінки задуму, втілювати точні ідейні еквіваленти, проте рівень цього зростання, порівнюючи до театру, літератури, тобто до мистецтв, де оперують найбільш диференційованим елементом людського зв'язку — словом, — цей рівень всеж таки не високий. І це надто яскраво позначається на комедії. Бо комедія лише тоді можлива, як високий жанр, коли вона спирається на різноманітні художні засоби, зокрема на ті, що дає слово.

Лише слово дає ті тонкі відтінки, сума яких виявляє оцінку образу. Німе ж кіно своїм обмеженим асортиментом засобів досить добре виконувати цю занадто тонку для нього роботу неспроможне, а тому на практиці і йде шляхом спрощення, знижуючи комедію до примітивного жанру «комічеськоі».

Звукове кіно, як раз вводить найбільш диференційований елемент мистецтва — слово, і цим принципово знімає питання про обмеженість асортименту кіно-засобів. Звідси для кіно відкривається можливість піднести комедію на відповідний високий ідейний рівень, прийняти на себе усю мистецьку складність комедійної конструкції.

Якою ж повинна бути радянська кіно-комедія, що на передодні розквіту якої, ми, на нашу думку, стоїмо?

Визначити це, очевидно можна не тим, що зробити універсальний утопічний винахід такої комедії і запропонувати її нашим митцям, мовляв, ось вам ідеальний абсолютний зразок, — творіть же за образом його і подобієм. Ні. Очевидно треба підійти якраз з протилежного боку, а саме: усвідомити загальні політичні ситуації і завдання на даному етапі, знайти місце й завдання комедії, як специфічного жанру мистецтва, і, спираючись на попередній розвиток її, критично розглянути в світлі цих ситуацій й завдань, а тоді зробити відповідні нормативні висновки, тобто знайти форму реалізації загально-політичних завдань в самій комедії.

Чи дасть ця реалізацій лише наголос певних сторін комедії, що існує (в тій або Іншій відміні), чи створить якісно новий. тип комедії — визначити це ми можемо, лише розв'язавши питання про комедію в цілому.

Можна було б підійти до справи так. Скільки комедія має боротися проти пережитків капіталізму в свідомості людей, боротися проти дрібнобуржуазних тенденцій, навичок забобонів й висміювати їх, оскільки ж носіями цих пережитків є люди — значить висміювати певний характер чи його сторону.

Саме таким зразком є комедії Мольєра — комедії характерів у вузькому розумінні цього жанру. Взяти бодай його комедію «Скупий», де Гарпагон є носій скупости і де Мольєр робить усе щоб дискредитувати скупість. Мол'єр не приховує свого наміру. Це видно вже з того, що він називає свою комедію «Скупий», а в самій комедії він ставить героя в різні становища, щоби всебічно виявити цю скупість і цьому намірові він підпорядковує усі ситуації, цей намір є основне мотивування в комедії.

Ясно, що некритично наслідувати таку творчу методу ми не можемо, бо це є однобічна абстрактна, ідеалістична метода. Вона бере за основу якийсь характер, одну рису, особу, відриває її від реальних обставин тим, що перебільшує, розкриває її вже через поняття скупости, ідеалістично. Що ж до оцінки цієї скупости, або взагалі якогось «характеру», то вона в таких випадках спирається або на сталу мораль кляси і тоді нічого не додає до цієї моралі, або на резонерські репліки й монологи, які цієї моралі створити не спроможні.

Така творча метода не спроможна розкрити суспільну функцію явища, бо демонстрація його поза розкриттям усіх суспільних зв’язків певного суспільства (до того ж з погляду певної кляси) непереконлива, не жива, не реальна. Це як би ми показували в нашій комедії рвацтво взагалі, розкриваючи його лише, як поняття, — навряд чи ми вірно орієнтували б глядача.

Але візьмімо такий зразок, як комедія Гоголя «Ревізор». Тут вже немає тієї наївної однобічности, що ми її бачимо в комедіях Мол’єра: «Скупий», «Тартюф», «Мізантроп» тощо.

Через комедійну ситуацію — зустріч псевдо-ревізора з адміністративною верхівкою міста — розкрито цю верхівку, як певне типове явище. Тут об’єктом комедії є не певна риса характеру людини, а вже ціла соціяльна група. Правда, що й тут автор хотів викрити лише певний бік цього бюрократичного апарату февдалізму, бо мав на меті своєю комедією прислужитися лише виправленню хиб цього апарату. Але завдяки тому, що він розкрив цю соціяльну групу ширше, й глибше, ніж він хотів, тобто зробив її менш однобічною, він викрив майже справжнє обличчя цієї групи і тому сприяв не виправленню її хиб, а знищенню самої групи на користь буржуазії, що тоді розвивалася..

Проте, зрозуміло, Гоголь ідеаліст. І в «Ревізорі», розкриваючи всю «мерзоту» бюрократичного апарату пізнього февдалізму Росії, він викриває його зсередини, обмежено й далеко не спроможний викрити всю соціяльну ситуацію, викрити саму її клясову суть і визначити справжнє місце й ролю цього апарату в клясовому конфлікті того суспільства. Адже ж і справжній ревізор, що має з’явитися після фінальної сцени, представник того ж таки мерзенного бюрократичного апарату — тільки з центру, отже й центру цієї мерзоти.

І тут немає нічого дивного, бо й ідеалістичність творчої методи Гоголя не випадкова, бо не було причин, щоб вона була діялектично-матеріялістична. Ані февдалізм, ані буржуазія не потребували на повне викриття всієї соціяльної об’єктивности.

Отже, й не цим шляхом повинна йти радянська комедія.

Наше становите інше. Пролетаріят як раз хоче знати всю правду, він не тільки хоче, але й мусить спиратися на об’єктивне розуміння, яке він одержує через марксо-ленінську методу, вивчаючи з її допомогою цю дійсність. Це метода — діялектичний матеріялізм. Отже, зрозуміло, що ідеалістична метода Гоголя не може лягти в основу радянської кіно-комедії (це звичайно не відкидає того, що ми можемо й мусимо використати Гоголя, критично розуміючи його,

як ідеаліста, використати те, що в нього є цінного). Тут потрібна така творча метода, яка б брала явища не однобічно, не обмежено, а обов'язково розкривала б усю систему зв'язків цього явища, тобто повністю розкривала б соціяльну ситуацію.

Отже, беручи за об'єкт комедії якесь окреме явище, хоч і рвацтво, що на нього має бути спрямоване лезо комедії, ми повинні, втілюючи його в образах комедії, не ламати перспективи, не змінювати відносин його до інших, не псувати маштабів заради розкриття його самого, як поняття, гіперболізувати, як це робили ідеалісти за рахунок його зв'язків з соціяльною ситуацією, а брати таким, яке воно є в дійсності, як ми розуміємо його суть, а значить місце й ролю в процесі теперішнього етапу клясової боротьби в світлі сьогоднішніх завдань соціялістичного будівництва. Це є шлях найбільшого опору, але тільки він дасть потрібні наслідки, що вимагає від нас доба. І для такої творчої методи ми маємо всі передумови і суб'єктивні, і об'єктивні.

«Досліджуючи дійсні суспільні відносини і їх дійсний розвиток, я досліджую саме продукт діяльности живих людей», як каже Ленін (рос. 3 вид. т. 1 ст. 282). Саме таким шляхом треба йти і в створенні комедії, тоді будуть і живі люди, живі характери й риси їх. Оце дослідження дійсних суспільних відносин і розвитку є вихідний пункт в потрібній методі.

Коли ж якийсь наївний кіно-митець запитає: це усе добре, а як же це зробити? — то тут, пробачте, відповідь єдина: як що ви, кіно-митець, не спроможні досліджувати ці дійсні суспільні відносини і їх розвиток, якщо ви озброєні відповідною методою для цього, хоч мабуть ви є висококваліфікований «кіно-спец» і добре розуміється на всіляких кіно-тонкощах, як то — перебивка, ракурс кульмінація, проте ви ніколи не виберетеся з однобічности, ідеалістики, кіно-браку.

Ця творча метода кіно-комедії, що за нею ми мусимо, розкриваючи образ якогось елементу пережитків капіталізму, розкривати його в усій складності соціальних зв'язків, що ними пов'язаний даний елемент в житті, в дійсності, ця творча метода є реалізм, реалізм в тому розумінні, в якому є реалістична діялектико-матеріялістична метода, реалістична політика нашого уряду й комуністичної партії. Так само, як була б нісенітниця ставити завдання подолати пережитки капіталізму в свідомості людей, відриваючи це від усього комплексу завдань другої п'ятирічки, так і хибним буде боротися проти цих пережитків комедією, створеною за такою творчою методою, яка б відривала їх від усієї складної діяльности.

Отже, з цього виходить, що радянська кінокомедія щоб бути на висоті завдань, що ставить перед нею друга п'ятирічка, повинна не обмежувати себе, як жанр, ані обсягом трактування теми, ані поглиблення образу, порівнюючи до інших великих жанрів, як то трагедія тощо. Кінокомедія повинна бути, так би мовити, «повнометражним» фільмом в принциповому розумінні цього слова. Специфічність же її, як жанру, це характер тематики, що припускає комедійне трактування, специфічність сюжетової побудови й комедійну площину реалізації образу.

Це наш перший висновок.

Другий — радянська кіно-комедія повинна, трактуючи тему, розкривати соціяльну ситуацію вичерпно, в цілому в усій її складності.

І третій висновок: творча метода має бути реалістична в розумінні спирання на саму живу діялектичну дійсність. Все це, зрозуміло, включає такі вимоги, як подавання цієї дійсности, як процесу суперечностей, розкриття людини в її суті, яка є сукупність суспільних відносин і т. д.

Отже ми бачимо, що формальне визначення жанру радянської кінокомедії, як «комедії характерів» (на зразок Мол'єрівських, «Тартюфа», «Скупого» тощо) — непридатне, Проте, як підійде до неї визначення «комедія інтриги» (ситуації)? Для цього ми мусимо розглянути її докладніше.

Це тим легше зробити, одо ми маємо в нашому розпорядженні вже кіно-матеріял і закордонний, і радянський.

Комедійна ситуація є основний колір комедії, як жанру. Комедія є сатира, побудована на комедійних ситуаціях, шроте ми маємо в кіно специфічний кіно-жанр, так звану «коміческую». Цей жанр насичено комедійними ситуаціями, вщерть сповнено комедійними «трюками», проте в цих «коміческих» нічого немає від сатири, «комическая» нікого й нічого не виказує (не «обличает»). Візьміть Гарольда Ллойда, а бо Ігоря Іллінського. Що в їх фільмах виказувального, кого виказує такий фільм, який характер людини чи соціального прошарку, або іще щось? Нічого й нікого. Якщо до цих фільмів прикласти мірку комедії, то має вийти, що об'єкт її, на якого спрямовано виказувальне лезо комедії — це «характери» героїв, сюди значить спрямовано ідейне засудження, тут, значить, таке розкриття образу, яке має викликати негативні почуття тощо. Але хіба такі Г. Ллойд, або Іллінський? Навпаки, фільм викликає співчуття до них і з кумедних персонажів вони перетворюються на героїв. Щоб було, якби Мол'єр розкрив так свого Тартюфа, або Гарпагона, або Гоголь городничого. — Сквозніка-Дмухановського? Нонсенс.

Отже не зважаючи на те, що ці жанри — комедія й «коміческая» — подібні, один до одного тим, що обидва мають комедійні ситуації, проте це зовсім відмінні мистецькі речі, які мають різні основні стрижні, різні ідейні функції, різну формальну побудову, не дивлячись на те, що анонсується — «американська комедія за участю Г. Ллойда».

Така комедія є сукупність найгостріших комедійних ситуацій, нанизаних на напружену фабульну лінію. Основне — це самі комедійні ситуації, як джерело сміху — й край. (Щодо комедії з Іллінським, то вони мають кволу фабульну лінію, але це вже просто брак таланту в авторів фільму). В ці комедійні ситуації потрапляє основний герой, центральний носій сміху, що конфліктує в цих ситуаціях з речами й , людьми, при чому функції людей у ситуаціях не відрізняються від функцій речей. Люди виступають як речі, а речі скільки вони теж грають, наближаються до функцій людей. Оце «шанже плясе» показує як «коміческая» далека від комедії, хоч у нас досі такої відміни не роблять.

Проте комедійна ситуація є основний колір комедії. Як ми зазначили, вона є сіль і перець комедії і елемент органічний, бо висміювання-це (вже самий корень слова каже), виказування через сміх, потребує підсилення через загальне зафарблення сміхом, дорого ж комедійна ситуація в комедії в протилежність «коміческой», де вона самоціль, є матеріял і спосіб реалізування образу. А надто не комедійних ситуацій потребує кінокомедія, бо в кіно усі процеси мають текти загостреніше, в одвертому стикові протилежностей, і воно не витримує розрахунку на тонкі відміни характерів в статиці.

Отже, виходить радянська кіно-комедія має бути й не комедією характерів, і не комедією ситуацій, а якимось новим відтінком жанру, що має поєднувати й ту й другу, уникаючи однобічности кожної з них.

Радянська кіно-комедія повинна бути сатиричною комедією, насиченою комедійними ситуаціями.

Видовисько, що з усією принциповою повнотою й глибиною викриває пережитки капіталізму, викликає багато сміху, спрямованого на цей пережиток, вірно орієнтуючи оцінку глядача.

Видовисько, що має дати відпочинок через бурхливий сміх і заштампувати в очах глядача певний образ соціяльно-негативного явища, не порушуючи перспективи й житьових маштабів.

Кіно. 1933. № 4. С. 6–8.

Г. Авенаріус

ЕКСПРЕСІОНІЗМ У РАДЯНСЬКОМУ КІНІ

1. Зародження кіно-експресіонізму («Калліґарі»)

Кінематографічний експресіонізм народився в Германії за часів повоєнної економічної кризи. Цей напрямок в кіно-містецтві був певним відбитком в специфіці художніх образів екрану — ідеології дрібної германської буржуазії, яка в добу повоєнної депресії, в добу надзвичайного загострення соціальних суперечностей — почувала себе «напередодні» повного економічного та ідеологічного краху. Саме на ґрунті такого «почування» зростали та розквітали в мистецтві містика, індивідуалізм та спіритуалізм. Самітня відокремлена індивідуальність дрібно-буржуазного митця, втрачаючи рештки ґрунту під ногами, шукала порятунку в «потойбічному», в нехтуванні реальними закономірними зв’язками явищ у просторі та часі.

Стверджениям «потойбічного» та «внутрішньої незримої закономірности» речей та людей просякнуті геть усі твори експресіоністів-драматургів та експресіоністів-кінематографістів, тим більше, що значна кількість цих останніх (прикладом реж. Карл-Гайц-Мартін) прийшли до кіно-мистецтва саме з театру.

За маніфест експресіонізму в кіно-мистецтві цілком підставно вважають фільм Роберта Віне «Калліґарі» (1920). Як справжній експресіоніст, він у цьому фільмі виходив у методі своєї творчости не від об’єкту і не від його сприймання, а від уяви про цей об’єкт. Образи уяви завжди плинні, рухомі, несталі; крім того, в цих образах складові елементи може бути зовсім переставлено, змінено порівнюючи з будовою реального об’єкту.

«Калліґарі» — це зматеріялізоване маячення божевільного; в цьому фільмі, обрамованому сценами в божевільні, — кадри переповнені архітектурними примарами: вьються, звиваються вулиці, кривляться ліхтарі, падають будинки, підморгують вікна… В цих деформованих, просякнутих «потойбічною мистикою» декораціях розгорнув він сюжет свого фільму, як ряд катастроф, внутрішньо зумовлених і зовні мало сполучених.

Актори (Вернер Кравс[502], Ліль Даговер, Конрад Фейдт), що мов привіди рухалися серед учуднених світлом архітектурних ґрімас — доповнювали загальне враження ірреальности; це особливо стосується до Фейдта — виконавця ролі сомнамбули-вбійника Цезаре.

Фільм «Калліґарі» був з одного боку першим експресіоністичним фільмом, з другого — найбільш експресіоністичним з усіх фільмів цього занепадницького стилю. Тому зовсім не випадково кіно-експресіонізм на першій стадії його розвитку називають часто-густо «калліґаризмом».

502. *Краус Вернер (Krauß Werner)* (1884–1959) — німецький актор, що прославився ролями у фільмах епохи німецького експресіонізму. — *Прим. упор.*

2. Калліґаризм

Низка експресіоністичних фільмів періоду 1921–1924 рр., а семе «Носферату» Мурнау, «Кабінет вощаних фігур» Лені, «Раскольніков» та «I.N.R.I.» Віне, «От утра до полуночі» Мартіна, «Втомлена смерть» Ланге та інш., так саме як «Калліґарі» живляться тематикою «мистичної потойбічности», розв'язують космічні проблеми життя та смерти, висувають на перший плян ідею Долі.

В цих фільмах (особливо в фільмі «Втомлена смерть» Ланґе) почувається подих обрікання, напружена боротьба самітньої людини проти темних сил, що стали навколо неї, почувається трагічний неспокій, напружені страждання пригнобленої душі, що шукає порятунку («Раскольніков»),

Продовжуючи тенденції «Калліґарі» щодо тематики, зазначені фільми мають багато де-чого спільного з цим фільмом і в галузі декоративного оформлення, і лінією акторської гри, Кравс, Фейдт, («Кабінет вощаних фігур»), Дейч («От утра до полуночі») Гетцке («Утомлена смерть»), Веґенер («Голем») — збудували паноптікум жахливих, потворних образів; одночасно архітекти Андреїв («Раскольніков»), Цезар Клейн («Генуезка»), Лені («Кабінет вощаних фігур»), Мецнер («I.N.R.I.») створили для цих образів відповідне експресіоністичне оточення, що дуже нагадує оформлення «Калліґарі». В цьому не слід, звичайно, вбачати простого, формального запозичення або переймання: експресіоністичне світовідчування дрібнобуржуазних кіно-режисерів (Мартін, Віне, Лені та інш.) — трагічний світогляд, що живе передчуттям катастрофи, світогляд, який править за спільний ґрунт, за спільну базу для всіх цих ідеологічних виявів — пояснює нам спорідненість цих фільмів.

Цікаво відмітити, що саме на цьому етапі свого розвитку кінематографічний експресіонізм мав найбільш спільного з експресіоністичною літературою, зокрема з експресіоністичною драмою, від якої він запозичував, поперше, сюжети своїх сценаріїв (новелі Мейрінка «Доктор Сакробаскр» та «Кабінет вощаних фігур», драма Кайзера «От утра до полуночи», роман Мейрінка «Голем» тощо), подруге, способи драматургічно-композиційного оформлення.

Кінематографічний експресіонізм доби «калліґаризму» рішучо заперечував всі традиції реалистичного фабульного кінематографа — ілюзію дійсности, вітає психологічне мотивування. Спрощене протиславлення духовного матеріяльяому, людини абсолютові — прагнення граничного узагальнення — і примушували експресіоністів-режисерів нехтувати все конкретне, ототожнюючи його з випадковим. Патетично-символічний жест, гранична стилізація наслідки такої установки. На цих позиціях, що йдуть через цілковитий відход об'єкту в бік суб'єкта, навіть поглинення об'єкта суб'єктом, через перенесення об'єкта з реальности в психічну сферу, в мрійну царину казкової уяви, де цей об'єкт остаточно розкладається й тане, нарешті, в мистичній безодні порожнього абстрактивізму, експресіонізм тримався лише до початку періоду х. з. «відносної стабілізації».

3. «Розклад стилю»

В кінематографічних фільмах доби початку «відносної стабілізації» відчувався до деякої міри відхід від містики та потойбічности початкового експресіонізму, відчувався якийсь зсув в бік реалізму. («Подія однієї ночі» Ґрюне, «Руки Орлане» Вине, «Сільвестр» Лупу Піке та інш).

Але цей зсув був тільки зовнішнім і під машкарою «реалізму» ховається в цих фільмах та сама містика, та сама витончена експресивність митця, що прагне в живому наочному й щирому вигляді подати певні внутрішні високі духовні вартості.

Стабілізація реальности в цих фільмах стільки умовна, скільки умовний є в суті ввесь цей період економічного піднесення капіталізму.

«Капіталістична стабілізація, каже Сталін, є стабілізація тимчасова, нетривка, хитка, трухлява, що буде все далі розхитуватися через дальший розвиток капіталістичної кризи. Це зовсім не заперечує загально відомого факту, що капіталістична техніка та раціоналізація ростуть.

Більше того: саме на ґрунті цього зростання розгортається внутрішня трухлявість та неспроможність стабілізації (Сталін «Питання Ленінізму» Вид. VI стор. 591–592).

Справді кіно-режисери експресіоністичних кінофільмів доби початку відносної стабілізації подавали в зовнішньо-реальних формах якусь еклектику, плутанину сучасного побуту та якогось фантасмагоричного, підсвідомого, ірраціонального начала, темної стихії, що проривається в смеркових станах свідомости героїв цих фільмів. (Це особливо-помітно в фільмі Карла Ґрюне «Вулиця») відомім у нас під назвою «Подія однієї ночі».

Герої експресіоністичних фільмів — здебільшого божевільні: Цезаре в «Калліґарі» — сомнабула, герой «Вулиці», що його грає Євген Кленфер — маніяк, вчинки якого можна пояснити тільки в якоюсь складною формою психозу.

Психоз за Фрейдом є тікання від реальности в хворобу (перемога принципу libido). Містику та занепадницький символізм експресіоністичних фільмів теж можна вважати за такий ідеологічний психоз, за певну систему тікання від дійсности. Між іншим один з фільмів цього періоду був присвячений виключно питанням психоаналітичного дослідження («Таємниця однієї душі» —Ганса Неймана.

Попри все це експресіоністичний стиль в кіномистецтві повоєнної Німеччини поволі Розкладався і це помічалося на тематиці експресіоністичних фільмів (від казкових подій «Каллігарі» та «Кабінету вощаних фігур» до «Вулиці» та «Таємниці однієї душі»), на піднесенні в сценаріях цих фільмів питомої ваги сюжетно-драматургічної ув’язки окремих моментів змісту.

(Еволюція драматургії експресіоністичного фільму від хаотичної уривчастости «Каллігарі» до чіткої фабули — «Сільвестру» чи «Події однієї ночі» — досить значна).

Засоби акторської гри в експресіоністичному фільмі теж зазнали певної трансформації, проходячи довгий шлях від фантастичних образів «Каллігарі» до півреальних дійових осіб «Таємниці однієї душі».

Декоративне оформлення поволі почало наближатися від принципової деформації натури до її поверхової стилізації.

4. Експресіонізм у радянському кіні

Вперше експресіоністичні тенденції в радянському кіні проявилися в фільмах режисерів ФЕКС — Козінцева та Травберга.

Відбудовний період розвитку країни Рад супроводився деяким зростом капіталістичних елементів, що незмінно породжували в різних галузях теорії та практики — різні форми проявів меншовізму, суб’єктивного ідеалізму тощо.

Ці, в суті антипролетарські тенденції через низку причин та обставин міцно укріпилися на деякий час в різних галузях мистецької теорії та мистецької практики.

Прикладом прояву дрібно-буржуазної занепадницької ідеології був по суті той художній напрямок, шляхом якого йшов колектив Фекс. і Фільм Фексів «Шинеля» (комедія в манері Гоголя) за сценарієм Юрка Тинякова вмішала в собі багато елементів експресіонізму, саме експресіонізму «каллігарістичного».

Так само, як первісні німецькі експресіоністичні фільми, — «Шинеля» позбавлена наскрізного сюжету — для фільму розгортається, як ряд епізодів зовні мало сполучених (до цього спричиняється те, що сценарій «Шинелі» був змонтований не тільки з повісти Гоголя тої самої назви, але вміщав в собі шматки «Невського проспекту» та «Повісти про те як посварилися…»).

Вся ця сюжетно-фабульна плутанина була оформлена в суто-експресіоністичному дусі, пройнята заглибленою містикою; дійсність показано ірреальною, потойбічною, фантастичною такою, якою ця дійсність була в божевільній уяві мрійника-мономана Башмачкіна (Досить пригадати, епізод зустрічі Башмачкіна з «небесным созданием» в першій частині фільму).

Актори (Герасімов, Кострицька та інш.) копіюють в своїх рухах Кравса та Фрейдта, декорації «Невського проспекту» нагадують декорації «Вулиці» Ґрюне та «Калліґарі» Віне.

Через цей експресіоністичний фільм Фекси намагалися розв'язати низку формальних завдань: поперше, передати на екран специфічну «Гоголівську» мову.

Аналогічні завдання ставили собі й німецькі експресіоністи. Наприклад, Лупу Пік у картині «Сільвестр» —намагався побудувати безнаписовий фільм, Грюне в своїй «Вулиці» повторив цілком цей експерименті Експеримент Козінцева та Травберга, замість показу протирічь Миколаївської доби, — в основному показував глядачеві психологічно заглиблену трагедію самітнього дрібного службовця.

Постать Башмачкіна затуляла собою аракчеївщину, «Шинелею» прикрито кріпацтво миколаївської доби.

Та сама тенденція — замість всебічного розкриття соціяльних конфліктів та протирічь доби — показувати глибоко-індивідуалізований сурогат цієї доби. Та сама тенденція «учуднення», дійсносте крізь призму суб'єктивної (здебільшого божевільної) уяви про цю дійсність — продовжив колектив Фексів в кіно-фільмі «С.В.Д.» Епоху повстання декабристів показано «учудненою» через скло монокля авантурника Медокса.

З першого кадра «С.В.Д.», де вартового трактовано, як «олив'яного солдатика» до останнього кадра провадиться цю плянову роботу, роботу «учуднення».

Світло використано саме в цьому напрямкові — воно не освітлює, — воно в основному деформує, «учуднює» (пригадаймо сцену на ковзанці).

Атмосфера кадрів «С.В.Д.» — якась переповнена — психологічно перенасичена. Так само, як у «Шинелі» — в кадрах завжди пар (кімната Башмачкіна), дим (картярський дім), хмари (Поле розстрілу) тощо.

Ідея «долі» проведена в цьому фільмі, авантурник Медокс грає з долею. Та ця сама гра править за основну лінію в сюжетно-фабульній структурі фільму.

Ця гра відводить на другий плян повстання Чернігівського полку, відводить на другий плян соціально-політичний зміст фільму. Ця основна його хиба ніяк не компенсується низкою формальних досягнень творчого колективу Фексів і лінією операторської роботи, режисерського оформлення.

В пляні так само експресіоністичного учуднення поставив Ермлер 1928 року фільм «Уламок імперії».

Велику європейську війну та період реконструкції радянської промисловости — показано очима людини, що тимчасово позбавилася розуму через контузію, отже все це показано

в «фантастично-учудненому» вигляді війни — низкою чорних, мов ніч, кадрів, перерізаних гострими жмутами прожекторів, що справляють враження чогось жахливого неминучого, ірреального: реконструйовану промисловість — низкою «патетично-ракурсних» кадрів, що тиснуть своєю патетикою на героя та на глядача, але поруч з цим нічого не пояснюють, нічого не доводять, нічого не розкривають.

Цікаво відмітити, що в критиці всі ці три фільми не зустріли належної аналізи — в рецензіях на ці| фільми чи то відмічали формальні досягнення режисерів та операторів, чи то відмічали підміну) соціології біологією (як це було в рецензіях на] фільм Ермлера «Уламок імперії»).

В українському кіні досі не помічалося яскравих проявів експресіонізму; тому всі намагання розшукати в творах Вертова («Одинадцятий») та Довженка («Звенигора») елементи експресіонізму; чи навіть визнати стиль цих фільмів в цілому за експресіоністичний — треба вважати за помилкові. За неменш помилкове треба вважити спробу визнати стиль «Звенигори» та «Арсеналу» за зразки і якоїсь «героїко-революційного експресіонізму» і спробу, що походить від визнання одночасного та рівнобіжного існування буржуазного занепадницького експресіонізму та пролетарського, революційного експресіонізму.

В боротьбі за соціалістичний реалізм, за матеріялістично-діялектичну методу кінематографічної творчости рештки експресіоністичних тенденцій в творчості радянських майстрів мають бути цілком знищені.

Кіно. 1933. № 4. С. 12–14.

«ЧУЖИЙ» КІНЕМАТОГРАФ

Лео Мур

КИНО В АМЕРИКЕ

(Фрагменты).

Фильмовое царство.

(г. Лос-Анжелос, Калифорния).

Улица. Лавируя между трамваями и авто мчится во весь карьер траурный катафалк. В открытом гробу сидит покойник и отчаянно жестикулирует. Рядом стоит злодейского вида человек и с размаха колотит покойника молотом по голове.

Под’езд отеля. Выходит группа леди, джентльменов. Фраки, декольте. К одной — в декольте на 24 персоны — подбегает шарманщик. Всаживает леди кинжал в грудь. Перерезывает себе горло.

Из окна банка вылазит некто в маске. Прыг в авто. Мчится. Сзади еще авто. Догоняет. Поравнялись. На ходу перепрыгивает.

Толпа апашей выходит из трактира. Навстречу матросы. Драка. Несколько человек убито.

На перекрестках улиц стоят и спокойно наблюдают полисмены. Уличная толпа идет мимо не останавливаясь.

Что за бездушный город! То здесь, то там — режут, стреляют, бегут, догоняют, падают с двадцатого этажа и т. п. — никто и глазом не моргнет. Готов уже бываешь закричать, позвать полисмена, как замечаешь примостившийся сбоку клекочущий кино-аппарат, и успокаиваешься: а, вот в чем дело!

Уличная жизнь Лос-Анжелоса полна комедий, трагедий и драм. Кино-постановки вошли в быт. Жители Лос-Анжелоса привыкли к душераздирающим сценам. Увидят на улице настоящее преступление — примут его за инсценировку. Мальчишки бегают за кино-операторами, как за шарманщиками.

— «Смотри, смотри! Чарли Чаплин!»

И верно. Это он бежит по улице в саване. Падает. Его переезжает автомобиль. Вскакивает и снова бежит. За ним — толпа. На других и в окрестностях можно видеть Мэри Пикфорд, Дугласа Фербенкса, Френсиса Бушмана, всех кино-«звезд» Америки.

В Лос-Анжелосе полтораста кино-ателье: отделения, а то и главные фабрики, всех американских кино-фирм. Фильмовое царство. И не мудрено: в Лос-Анжелосе чуть ли не 350 безоблачных дней. Воздух — своего рода стереоскоп: все делает рельефным. Солнце льет бесплатно яркий свет — сколько долларов сберегает это непортящееся освещение! Лос-Анжелос и окрестности самой природой уставлены разнообразнейшими декорациями. Нужны для фильм небоскребы, кишащие толпой улицы — это в городе. Нужно море — пожалуйста, вот Великий Океан. На берегу курорты, утесы. В окрестностях — горы, прерии, реки, пальмы, апельсиновые рощи, фермы, замки, хижины — все к услугам режиссера. Понятно, что сюда с’ехались постановщики со всех штатов и переснимали на пленку чуть ли не все уголки города и окрестностей.

Около Лос-Анжелоса среди гор расположен город, основанный и целиком принадлежащий кино-кампании. Так и называется по имени фирмы «Universal City». Город — как следует: с мэром, кутузкой, церковью, банком, магазинами. Контора фирмы помещается в готическом замке (в готическом стиле, впрочем, только фронтон; бока здания в других стилях), лаборатории—в греческом храме; здания строились и как здания, и как декорации. На окраинах города имеется несколько «улиц» самого экзотического свойства. Извилистый узкий переулок старо-германского города впадает в Испанскую улицу; дальше русская деревня. Флора в фильмовом городе тоже стилизована: то «непроходимые дебри» тропического леса, то энглинизированный парк, то искусственное болото.

Постройки во всех кино-ателье Лос-Анжелоса легкого типа. Между небольшими деревянными зданиями, — дворы и дворы. Приемный двор, дворы с’емок, двор, столовая и т. д.

Семки intérieur производятся тоже почти под открытым небом. Павильоны обыкновенно передвижные. Длинный широкий помост с солидной задней стенкой. Перпендикулярно к задней стене перегородки образуют комнаты и «углы» любой величины. Декорации из дерева. Окраска почти натуральная. Приняты, конечно, во внимание капризы пленок: вместо белого — светло канареечный цвет, дающий на экране идеально белый, и т. п. Ничего театрального, бутафорского. Мебель — так мебель (выделывается в специальных мастерских фирм). Стенка — так стенка, лбом не прошибешь.

В ателье «Universal Film C» на противоположной стороне павильона-помоста тянется балкон для посетителей. Рекламы ради, избранные допускаются наблюдать постановку. Но их набирается так много, что сделали специальную галерею, чтобы посетители не болтались под ногами.

Игра под диктовку.

Большинство американских кино-поставщиков придерживается принципа, что актеры — это материал для картины, а не творцы ее. Режиссер — все. Царь и бог. Всезнающ, вездесущ, всевидящ и пр., и пр., и пр. Режиссер мнет актера, как воск; тот должен гибко поддаваться, и при малейшем нажиме выдавливать из себя требуемый изгиб. Кино-актер должен обладать разработанной техникой, чуткой восприимчивостью, молниеносной ассоциативностью. Ловить небрежно брошенное режиссером слово и с налета воплощать это слово в образ.

Большинство американских кино-актеров не имеет ничего общего с театром. Кино воспитывает уже второе поколение своих собственных актеров, никогда на сцене не бывших. Техника игры у них совершенно отлична от сценического воплощения слов и жестов. Основа американской кино-игры, это быстрота и вместе с тем математическая размеренность движений. Пределы сцены — воображаемые: нужно держаться в сфере объектива без помощи перегородок. У кино-артиста должно быть, как у птицы, непосредственное ощущение пространства. Играть он должен как бы на фоне разграфленной миллиметровой сетки. Знать и помнить пространственное соотношение положения тела при каждом движении. Играть своим телом, как мячом. Бросать себя меткими швырками во все стороны и всегда попадать в цель.

Многие кино-актеры достигают совершенства в управлении своими жестами. Характерен пример Френсиса Бушмана, который, играя двойников, ухитрился сам себе пожать руку. Это требует пояснения. Обыкновенно при с’емках двойников пол фильмы по вертикали закладывается; снимается сначала одна половина с двойником № 1, затем вторая с двойником № 2 (и того, и другого двойника изображает один и тот же актер). По отпечатании, на одной пленке получается изображение обоих двойников. Каждый играет на своей половине фильмы и никогда

не переходит через воображаемую линию, делящую фильму пополам. Какая математическая размеренность игры нужна, чтобы разновременно снятые жесты ругающихся, например, друг с другом двойников, были координированы между собой! Ф. Бушман, играя таким способом двойников, сначала протянул руку к демаркационной линии, находясь на, скажем, правой стороне фильмы. Затем была открыта левая сторона, и Бушман был снят в другой ипостаси лицом к лицу с первой. Он вторично протянул руку абсолютно одинаковым, как и в первый раз, жестом, но с расчетом, чтобы ладонь была за демаркационной линией. На фильме получилось крепкое рукопожатие двойников. Не игра, а дифференциальное исчисление!

Кроме размеренности движений, американский кино-актер должен обладать еще целым ассортиментом качеств: уменьем на всем в мире ездить, акробатичностью, красивым лицом с подвижными мускулами, не приросшими к костям, и еще, и еще, и еще. А главное — сверхвоенной дисциплинированностью. Не рассуждать, а беспрекословно подчиняться режиссеру. Актер знает только обрывки, части. Целое — в голове у режиссера, который склеивает разные кусочки в пеструю картину. Только режиссер знает сюжет фильмы. В эту тайну не посвящаются даже «звезды» — неравно проболтаются и кто-нибудь из конкурентов украдет идею.

Когда лучший американский кино-режиссер Давид Грифитс ставил свою, достаточно у нас известную, «Нетерпимость» («Зло мира»), картина до самого окончания с'емки носила, для отвода глаз, защитное название «Мать и закон». Огромный аншлаг «Мать и закон» висел над Вавилоном, выстроенным Грифитсом рядом с Лос-Анжелосом. Под именем «Мать и закон» фильма рекламировалась по всей Америке. Только когда с'емка закончилась, Грифитс выпустил кота из мешка — во всех журналах и на всех перекрестках было об'явлено, что картина, готовившаяся под именем «Мать и закон», называется «Нетерпимость».

Во время с'емки кино актеры не имеют понятия о том, что пойдет за только что разыгранной ими сценкой. И речи нет о подготовке роли, о «психологическом наростании». Роль играть приходится кусочками, вырванными то с начала, то с конца. Вдохновляться и «настраиваться» не приходится. Игра идет под диктовку режиссера. Устанавливается аппарат. Режиссер назначает мизансцены. Кратко, глаголами рассказывает, что надо будет изобразить. Часы в руки.

— «Go!»

Короткое энергичное английское «го!» — иди, пошел, начинай. Оно действует, как электрический селфстартер в автомобиле. Все начинает двигаться. Аппарат чирикает. Актеры что-то бурчат. Режиссер орет.

«Великий немой» — называют кино. Хорошо, что кино-аппарат не фиксирует звуков, издаваемых участниками постановки. А то зритель был бы оглушен. Галдеж при постановке невероятный. Пользуясь глухотой кино, все кричат, иногда самые неподходящие по сюжету вещи. Режиссер бегает глазами с актера на часы. Фильма заранее размечена. На сцену объяснения е любви — столько-то дюймов-минут.

— «Садитесь с ней рядом, Браун. Ногу не откидывайте. Доставайте кольцо надевайте на палец. А вы мисс Вайт, глаза к небу. Так, встаньте оба, целуйтесь. До вольно. Стоп. Ол райт. Сколько дюймов? (это к оператору) Как раз. Дюйм в дюйм».

Мисс Вайт и м-р Браун так и застыли обнявшись.

— «Дальше. Здесь же Мисс Вайт, ложитесь на кушетку. Спите. Браун, вы лезь те через окно. Так. Смотрит на нее. Теперь к сейфу, Скорее. Ломайте. Роняйте щипцы Вайт! Просыпайтесь. К нему Вы в ужасе — ужаса побольше вам говорят, чорт возьми!»

Режиссер гонит сцен за сценой. Все совершающееся при одной декорации идет по; ряд, без всякой внутренней связи. Со стороны посмотреть — ни как не поймешь, что к чему.

С’емок intérieurs никто не любит. Под стеклянной крышей душно. Много народу. Толкотня. Да и вообще скучновата эта комнатная игра. То ли дело мчаться на авто по гладким асфальтовым дорогам Калифорнии, догонять поезда, на ходу с авто перепрыгивать в вагон, мчаться на лошади, падать на всем скаку об земь, ползти на брюхе с ножом в зубах, стрелять, бороться на краю пропасти, падать в нее и увесисто плюхать в подставленный натянутый брезент.

Кинетические статисты.

Участие в массовых сценах кино — побочный заработок; многих Лос-Анжелоссцев.

С серого рассвета в приемных дворах кино-ателье начинают околачиваться «экстрас», как называют в Америке лиц, нанимаемых сверх штата для массовых сцен. В театре таких лиц называют «статистами». Действительно, на сцене статисты оправдывая латинский корень слова, только и делают, что ст Применение этого термина к кино в корне неправильно — какие «статисты», когда кино-режиссер и минутки постоять не дает.

Кого только в толпе «экстрас» нет. Тут и молодежь, и стрики, и негры, и индусы. Тут и «спецы», участвующие в каждой кино-толпе, и стенографистки-телефонистки, мечтающие стать кино-«звездами», и пожилые люди, ищущие заработки, и великосветские денди, готовые приплатить за с’емку на фильме. Всех манит кино. Кого легкими заработком, кого призраком славы.

«Экстрас» стоят кучками, сидят на лавках «Спецы» уже пронюхали, что сегодня будет ставиться, и таинственно перешептываются. Стенографистки пудрят нос и вздыхают: «И сегодня, верно, не попадешь».

Из внутреннего двора выходит один из многочисленных помрежиссёров. Общее движение.

— «Что? Что он сказал?»

— «Сегодня нужно полсотни голых негров».

Негры ликуют; зубы сияют в улыбках. Два негра во все лопатки бегут в город созывать темнокожих приятелей; редко требуется так много негров, да ещё голых.

Из «белых» там отбирает Пару десятков высоких мужчин и подзывает пожилую леди в старомодном монте.

— «Нет сегодня вы не нужны. Но вы можете пригодится потом. Идите вы двор № 7. Там с вас снимут фотографию. Оставьте ваш адрес и № телефона. Когда будет нужно мы вас вызовем».

Нанятых уводят. Высокие мужчины нужны для гвардейцев Петра Великого в русской «исторической» драме. Негры будут изображать рабов-телохранителей в «африканской» картине «Король Замбези».

Плата «экстрас» — полтора доллара и сандвичи на завтрак. Выступающие полный дешёвый получают: мужчины 2 доллара, женщины — два с половиной. Полтинник прибавки на женскую стыдливость.

Желающих участвовать в массовых сценах всегда хоть отбавляй. Режиссерам есть из чего выбирать. Для нужных на те или иные второстепенные роли персонажей можно подобрать «экстрас» загримированный под роль с самой природой. Распоряжение кинорежиссера — десятки альбомов с фотографиями особо характерных лиц и их адресами. В случае нужды их вызывают по телефону. «Экстрас», обладающими какими-либо характерными особенностями особенно дорожат. Один джентльмен, очень похоже на бывшего президента Вильсона, получил большие деньги за участие в патриотической фильме. Почти в каждой «великосветской» постановке

разных фирм можно видеть на и представитель низшего старца, убеленного сединами, с лысиной. Это известный всем режиссером «экстра» мистер Джонсон, по кличке «Дипломат». Как актер он никуда не годится но тем не менее своей импонирующий наружностью он украшает каждый салон Лос Анжелосских постановок.

Режиссёр выискивает нужные им типы отовсюду. В Лос-Анджелосе для одной большой постановки из жизни Христа нужны были для «местного колорита» старые евреи. В городе есть довольно большая русско-еврейская колония. На окраине. Тихие улочки. Однажды утром туда влетает несколько автомобилей. Останавливаться среди улиц. Шум, переполох. Из домов встревожено выглядывает «аборигены».

— «В чём дело?»

— «Приехали нанимать для фильм»

По улицам шныряет молодые люди очевидно знакомы с местностью. Выискивают старцев. Приглашают. Те и руками и ногами — отказываются. Их соблазняют высокой оплатой:

— «Пять долларов за бороду!»

— «Ни за что».

Кое как уговаривают несколько стариков и старух, нанимает еще (это уже без труда) кучку молодежи и детей, сажают всех в автомобили и везут за город, к месту постановки.

Доллар за синяк.

Дли примори съемок массовых сцен возьмём уже упомянутую постановку Грифитса «Нетерпимость».

Для этой постановки Грифитс выстроил рядом с Лос-Лнжслосом целый Вавилон. Гигантские декорации — впрочем, это не были декорации, а настоящие фронтоны башен, храмов, крепостей. Дееятисаженные статуи, колонны в несколько обхватов — все «вавилонистей», чем в Вавилоне.

Массовые сцены — осады крепостей и битвы — снимались несколькими аппаратами сразу с особой передвижной платформы, по середине которой, на вращающейся вышке восседал Грифитс. Шляпа на затылке, без пиджака, рукава засучены. Сигара и мегафон по очереди подносятся к губам. Грифитс непосредственно толпой не режиссирует. Через мегафон отдает распоряжения многочисленным помощникам. Сосет сигару. Движения медлительны. Фельдмаршал, — да и только.

При постановках битв (а Грифитс «спец» по кино-битвам) около вышки — целый штаб офицеров Лос-Анжеловской военной академии. С ними Грифитс вырабатывает диспозицию битвы и наблюдает за ее выполнением. В противоположность «настоящим» битвам — заранее намеченная диспозиция в кино-битвах всегда выполняется. Не было еще случая, чтобы победил не тот, кому это было назначено.

Помощники Грифитса, тоже режиссеры стоят на «стратегических пунктах» вне поля об'єктива. Они — генералы, командующие сражающимися армиями одновременно и той, и другой враждующей стороны. Около некоторых из них —аппараты; пленок в Америке не жалеют.

В каждой отдельной группе сражающихся «экстрас», один или два опытных актера. Они и сами играют, и другим помогают. Это режиссеры в самой гуще игры. Ведя свою роль коноводов толпы, они зорко смотрят за другими участниками и, пользуясь глухотой кино, орут в пылу битвы распоряжения и поощрения.

Массовые сцепы идут почти без репетиций. «Экстрам» строжайше внушают ни в коем случае не смотреть в аппарат, не оборачиваться па окрики, не улыбаться и беспрекословно исполнять все приказания.

Битва — штука увлекающая. «Экстрас» входят в раж. Вот два янки в нелепых «исторических» костюмах схватились в рукопашную. Подрались в серьез — задело спортивную жилку. Кто кого… Режиссер учел реализм — в восторге. Машет руками, кричит, надрывается «Kill him» (убей его), и всё время оборачивается к оператору, — поймал ли тот эффектную драку на пленку.

— «Бей его, сукина сына. Ребята, не жалейте носов Go it! Go!»

Битва проходит блистательно. Многих придавило падающими камнями, хоть и из картона, но тяжеловатыми, многих потоптали лошади, многим набили синяков.

— «Стоп!» — исходит от поднесенного бога с мегафоном.

— «Стоп, стоп» — повторяет эхо помощников. Но не всех остановишь. Янки вошли в азарт — доканчивают драку уже не на полтора доллара, а для собственного удовольствия. Толпа кругом гогочет, подзадаривает.

С другой стороны несется —

— «Эй, кто с синяками — подходи сюда».

Грифитс платит за каждую царапину или синяк — доллар. Это для поощрения реализма игры в битвах. Не бойтесь, что нос расквасят — заплатят. Если основательно искалечат — можно и десятку получить. Пластыри — бесплатно.

На место битвы — небольшой, походный лазарет. Ого сколько раненых! Санитары ловко перевязывают, мажут йодом, накладывают пластыри. Что твой фронт! Сестер милосердия только не хватает.

«Раненые» бывают по большой части из числа «убитых» — валялись на земле — их и помяли немножко ногами да копытами. «раненые» бегут к «пому», раздающему доллары, показывают царапины, кровоподтеки. «Пом» тут же платит. Шум, хохот, споры. У одного «экстры» слегка поцарапана щека. Ему не дают ни гроша. Смеются:

— «Он сам нарочно расцарапал!»

— «Это ему вчера жена сцепу устроила!»

«Экстра» скандалит. Полисмэн (служащий фирмы) выталкивает его за калитку.

В уборных (на манер раздевален в купальнях) суета и галдеж. Сдают бутафорам одежду, копья, щиты. Получают оставленные в залог части одежды. Подсматривают в женские уборные. Делятся впечатлениями.

При выходе из ателье, «экстры» получают честно заработанные доллар с полтиной. Битва кончена. Все остались довольны; раненые — в особенности. И публика, наверно, будет довольна.

Кино-звезды.

Подбирая типы для второстепенных ролей, американские кино-режиссёры, к сожалению, не делают этого по отношению к «звездам». Лица одних и тех же героев и героинь без конца маячил на экране, подчас в самых неподходящих ролях. «Звезды» уменьшают и без того небольшой выбор сюжетов. Сценарий пишется под «звезд», а их перевоплощаемость весьма ограничена. В конце концов, все «звезды» играют только самих себя, берут обаятельностью своей личности. И кино не дашь типа модуляциями голоса, а с гримом здесь нужно быть очень осторожным. Об'ектив надуть гораздо труднее, чем публику. Кино-аппарат не проведешь гуммозным носом — обличит и выявит на пленке все накладки и подклейки. Американские кино-актеры

избегают употребления париков и наклеенных бород. Играют почти всегда Поз изменения черт лица. Грим только оттеняет и подчеркивает их особенности. Нее роли проводятся «звездами» на один образец, паевой образец.

Исключенном из общего правила по отношению к «звездам» является, вообще исключительный, Грифитс. Это единственный, можно сказать, кино-постановщик в Америке с художественным подходом к кино. У него переиграли многие из «звезд», но он не преподносит их публике все время. У Грифитса зоркий глаз. Из толпы «экстра» он выбирает нужный ему тип и, после нескольких проб, сразу дает главную роль в «боевике». Так, напр., Грифитс сделал Мей Марч (типичную «машинистку», худенькую, некрасивую, но с дивными глазами) всеамериканской знаменитостью с одной картины. Грифитс дал ей сыграть самое себя, и Мен Марч полюбила, вен Америка. Лотом, долгое время, Марч не было видно на экране; у Грифитса не было для нее подходящей роли. Но он оставил ее у себя в штате. Через несколько месяцев попался хороший сценарий, и снова Мей Марч, без грима, без надрыва играла — или жила — перед аппаратом. И снова фильма «сделала удар», как говорят американцы.

Кино-«звезды» высоко котируются па артистическом рынке. Оклады их достигают астрономических цифр. Разные фирмы переманивают их друг у друга. Публика живо интересуется личной жизнью кино-артистов. Существует целая стая «Film magazines», журнальчиков рассчитанных на самую широкую публику. В этих журналах помещаются водянистые рассказы, написанные па сюжет фильм, фотографии «звезд» во всех видах, интимные (часто слишком) подробности их жизни.

Часто об'является конкурс на сценарий для таких-то и таких-то «звезд». Но это только для рекламы и возбуждения интереса. Представленные на конкурс сценарии почти никогда не идут в дело. У каждой фирмы есть свои «спецы», строчащие сценарии по указаниям режиссера.

Иногда американские режиссеры приглашают для с'емок «звезд» с других небосводов, Так, в американском кинематографе играла оперная примадонна Фаррар, русская балерина Павлова и другие знаменитости. Но это редкость.

«Как на самом деле».

Американская кино-промышленность но так трестирована, как другие отрасли. Много фирм. Большая конкуренция. Среди стоящих как скалы, старых фирм, возникают и лопаются десятки эфемерических.

Капиталы многих фирм имеют хвосты в несколько пулей. Солиднейшие коммерческие предприятия, при которых находится целый ряд подсобных мастерских (фотографические, мебельные, портняжеские и пр.). Всем известен широкий размах американских постановок. В расходах фирмы не стесняются.

К примеру

Одна из «почтенных» кино фирм «Юниверсел» и «Селиг» одно время специализировались на постановках с дикими зверьми. Купли зверей на несколько лесов хватит. («Селиг» содержит в Лос-Анджелосе открытый для публики зверинец).Наняли укротителей ив Калифорнии такие Африки закатывали, что к кино-зрителей поджилки тряслись. При «джунгли»-постановках в лесах устанавливают железную ограду, которую можно увеличить и уменьшить. В пределах ограды львы и прочее зверьё бегают, как на свободе. С'емки проводятся с передвигаемой канатами платформы-клетки, в которой сидят режиссер и оператор. Актеры играют с зверьми, лицом

к лицу, без двойной экспозиции. Американские кино-актеры ко всему ведь готовы. Скажет режиссер — «идите целуйтесь со львом» — отказа нет — идут и целуются.

Фирма «Калем» как то взялась особенно усердно за железнодорожные постановки. Арендовали железнодорожную ветку, купили несколько паровозов, дрезин и пр., наняли штат машинистов и кочегаров. Никому не мешая «Калемские» режиссеры спускали себе потихоньку паровозы под откос, устраивали ограбление почтового вагона, ломали дрезины, бросали героинь в топку паровоза и т.д. под конец пустили полным ходом пустили два паровоза с пустыми составами один на другой. Паровозы сшиблись лоб в лоб, вздыбились. Из вагонов — щепки. Положили под разрушенные вагоны актеров, подпустили дыма такое крушение получилось, что ни одна железная дорога конкурировать не сумеет.

При постановке «Дочери Нептуна» с участием знаменитой Аннеты Келлерман (американская чемпионка плавания и ныряния) были сооружены огромные аквариумы, где, вместо золотых рыбок, плавали неизвестно откуда набранные русалки (как следует — с рыбьими хвостами). Во время с’емки стекло аквариума лопнуло и хлынувшая струя воды смыла всех «русалок». Многие из них сильно изрезались лопнувшим стеклом. Наняли других и отправили специальным пароходом на Бермудские острова, где в прозрачной воде заливов инсценировали «настоящее» подводное царство.

Большинство Индий, Африк, Японий и пр. фабрикуется в Калифорнии, но все же часты случаи отправления кино-экскурсии во все стороны света. Для уловления «местного колорита» непосредственно на месте, кино-актеров возят и в Аляску и на Гавайи, и в Сахару. И во всех частях света кино-злодей строит козни прекрасной героине, а герой мчится на автомобиле, аэроплане, миноноске, на слоне и чуть ли не на жирафе и освобождает героиню как раз перед концом серии, чтобы в следующей снова мчаться ей на спасение.

Доходящие до СССР американские фильмы дают достаточное представление о широте размаха. Но если в отношении техники американские фильмы «вне конкуренции», то с сюжетами дело обстоит плохо. Американские режиссеры путаются в трех соснах кинематографических героя героини и злодея и выезжают на трюках. Бедность сюжетов обратно пропорциональна богатству постановок. Все без конца повторяющиеся в равных вариантах шаблонные сюжеты с накапанным пороком и торжествующей, слюнявой, трех копеечной добродетелью рассчитаны на психологическое воздействие в желательном для капиталистического строя духе.

Американскими капиталистами отлично учитывается огромное агитационное значение кино. И десятках тысяч кино-театров, приветливо подмигивающих радужным светом, серые тени, мелькающие на экране, в умело подобранных тенденциозных образах, изо дня в день внедряют в мозги зрителей промозглую мещанскую мораль, на различные лады восхваляют капиталистический строй. Вместе с желтой прессой, кино играет крупнейшую роль в деле отвлечения внимания пролетариата от социальных проблем.

Экран. 1923. № 1. С. 10–14.

Лео Мур

КИНО НА С'ЕМКАХ

Русские кино-режиссеры последнего выпуска вывели с'емку из плена декораций в жизнь. Уже не «салоны» разделанные в утонченных стилях являются местом действия. Они выброшены в хлам, вместе с психологическим вздыханием, заломленными руками, слезой во взоре, глазами, томно закатившимися к небу и прочими принадлежностями старых русских кино-драм.

— Завтра с'емка на аэродроме, заявляет режиссер. Современные киноактеры уже привыкли к мотанью из конца в конец города. Аэродром — так аэродром,

С раннего утра по аэродрому шагают режиссер и оператор — выбирают место для с'емки. Вдоль и поперек по Ходынке «колбасой носятся» помрежи (помощники режиссера), доставая то радио-аппарат, то пулемет, то детскую соску, то паровоз: чего только помрежам доставать не приходится.

Вот в'ехал на аэродром отряд красных кавалеристов. Костюмерша и гример быстро преобразили их в казаков белогвардейцев. Гоп-гоп! — помчались в погоню за «большевиками», взяли в плен, избивают. Флегматичный оператор, со спокойствием в двести лошадиных сил залез с аппаратом в яму. «Казаки» от'ехали далеко и скачут обратно — прямо на оператора. Лошади прыгают через аппарат, в лицо оператора летят комья грязи, — но зато на экране «казаки» эффектно помчатся прямо на зрителей. «Казаки» скачут к опустившемуся в их расположении советскому аэроплану. Красный летчик и летчица, отстреливаясь, убегают. Чтобы машина не досталась врагам, они ее поджигают. Весело горит политый бензином аэроплан — не макет, настоящий, правда, хоть и старенький, — «дирекция не жалеет затрат».

На другой день волей режиссера с'емка перебрасывается на Тверскую; Нужно снять простую сценку — выход актера из магазина и посадка в автомобиль. Собирается тысячная толпа. Кино-с'емки так необычны для публики, что достаточно установить на улице треножник аппарата, как все прохожие останавливаются и глазеют. Помощникам режиссера приходится усиленно «осаживать» публику, чтобы снятая сцена не была испорчена чьей-нибудь физиономией уставившейся» в об'єктив.

На одной натур-с'емке был такой случай. Снималась за городом погоня за белогвардейцем. Он прыгает с вышки, бежит. За ним милиционеры (самые настоящие), толпа. А за толпой, в самый патетический момент, вдруг — козел. Гомерический хохот. Режиссер, исступленно кричит помощнику:

— Держи козла! Убью!

Милиционеры и актеры с трудом поймали непрошенного четырехногого актера с бородкой под американского фермера. Помощник оседлал козла сгоряча задом на перед и держит за хвост. «Теперь не с'играет»!

— Держи, не то убью! Товарищи, на места! Сцену пришлось переснять.

Натур-с'емка в закрытых помещениях сложнее, чем на воздухе, так как требует осветительных приборов.

С'емка сцен на заводе. Электротехник устанавливает «юпитера» — электрические лампы угольного накаливания. Яркий свет заливает темное помещение завода. Рабочие щурят глаза. Актеры примеряют снятые с рабочих блузы.

Сцена митинга. Настоящие рабочие горячо поддерживают актера-оратора. Они увлекаются игрой и долго не успокаиваются после конца с'емки, обсуждают как сыграли они роли самих себя.

Вот еще несколько картинок с'емок. На этот раз все роли исполняют молодые актеры московской студии Кулешова.

«Кулошовцы» тщательно, репетируют сцены и ведут их ритмично, по счету. Раз, два, три, четыре. На раз — поднял руку, на два — с'ездил по физиономии, на три — упал, на четыре — задрал ноги. Ритм спаивает движения разных актеров, или «кино-натурщиков», как они себя называют, в неразрывное целое. Игра получается монолитной, без разнобоев темпа.

Студийцы привыкли работать коллективом. Дисциплина — чисто военная. Все идет гладко. Но все же, для острастки, режиссер разрабатывает проект устройства особой ругательной машинки. Вроде граммофона. На три скорости. Первая для женщин — послабее; вторая и третья — для мужчин, позабористее. Нужно кого «протянуть», кивнул помрежу, тот завел машинку — и готово. Предполагает взять патент. В самом деле — незаменимая вещь при массовых постановках, да и вообще в служебном и повседневном обиходе. «Необходимо в каждом доме». «Хороший подарок молодым администраторам».

После добавлений и переделок сцена наконец срепетирована.

Загудели юпитера, залили сцену осветительными лучами. Актеры под этим светом както сразу стали выпуклыми и яркими. Режиссер за рупор.

— Приготовились! Внимание! Начали! Раз, два… Во время с'емки, против обыкновения режиссер уже не подсказывает актерам. Сцена срепетирована до малейшей детали и идет как по маслу.

…Дзинь-бах! С размаха ковбой влетает в окно библиотеки. Сшибает полки, книга! летят каскадами. Ковбой вступает в драку с библиотекарями. Не обводится без ссадин и синяков, но — в чем дело?! Раз это надо — кончен разговор.

...В узком коридоре подрались двое «фартовых». Летят бутылки, миски. Им вслед — глиняный горшок, который должен разбиться о голову. Это дело не из легких. Много горшков пролетело мимо, пока, наконец, один из них честно сыграл свою роль: набил на голове шишку и разлетелся вдребезги.

…По домовой трубе «злодеи» подымают вверх «американца». Помреж сверху сыпет из ящика сажу. «Американец» превратился в негра.

…Сцена быстро сменяется сценой, — нужно освобождать ателье для очередной постановки.

Так, на аэродромах, вокзалах, заводах» улицах, площадях, бульварах — везде и всюду — собирает кино-режиссер кусочки своей картины. Всюду проникает зоркий глаз кино-аппарата и запечатлевает на пленке, в декорациях, созданных действительностью, сцены приключений и жизни.

Восемь часов утра. Фабрика уже кишит народом. Прибывают актеры. Их быстро записывают и одевают. В гримерных — очереди. Пять гримеров едва управляются приклеивать бороды и парики. Идет историческая картина й каждый статист должен быть одет и загримирован.

В ателье уже поставлены «павильоны». Большой зал в доме помещика 40-х годов. Установлены две стены под углом, остальных строить не надо: кино не театр, аппарат будет поставлен так, что на пленке выйдут только выстроенные стены. Плотники кончают устилать

паркет: размалеванные листы фанеры. Уборщица натирает «фанеру» керосином — «паркет» блестит, как настоящий.

Вверху над декорацией электротехники передвигают взад и вперед по рельсам висячие юпитера. С боков устанавливаются передвижные юпитера на колесиках.

— «На с'емку» — несутся возгласы помрежей по всем этажам фабрики.

Актеры быстро собираются в ателье. Сцена бала.

— «Студийцы хореографического техникума — на первый план».

Студийки очаровательны в исторических костюмах, студийцы браво выглядят в военной форме.

Распорядитель танцев в белых перчатках становится в позицию. Пара за парой идут танцоры в старомодном «лансье».

Режиссер стоит сбоку у аппарата и надрывается в рупор.

Кончили. Другая сцена, в той же зале. Бутафор и рабочие быстро установили длинный стол скатерть, канделябры. На блюдах — разнообразные яства; один актер украдкой стащил с вазы яблоко, впился зубами — и стал отплевываться: яблоко оказалось сделанным из картона и выкрашенным в самые натуральные, но невкусные краски. На первом плане стола поставили с пыла с жара настоящую яичницу-глазунью.

После первой репетиции режиссер обращает внимание:

— А где яичница?

Ни кусочка! Актеры на репетиции всю с'ели.

Помреж бежит на кухню. Заказывает сразу две яичницы. Одну обливает керосином (это для дальнейших репетиций, «Поедите вы у меня, черти»). Другую (теперь ученый!) держит до самой с'емки. Актеры на репетиции опять навалились на яичницу («даровщинка»!) — плюют, ругаются. Хохот.

Сцену пиршества Собинский снимает с особого приспособления. По обе стороны стола поставлены вагонетки. На них построены вышки, соединенные между собой над столом помостом, на котором стоит оператор (в белом халате), его помощник и (сбоку) режиссер. Это приспособление рабочие продвигают вдоль стола, и оператор снимает сидящих за столом по мере движения тележки. На экране эта сцена получится, так что стол с гостями будет постепенно наезжать на зрителя.

— Благодарю вас! Все свободны!

Пять касс быстро расплачиваются с «разовыми». Актеры оживленно переговариваясь, расходятся. Ателье пустеет — до следующей большой с'емки.

Пламя. 1924. № 2. 31 марта. С. 11–12.

N.

КІНЕМАТОГРАФІЯ ЗА-КОРДОНОМ

(Огляд).

За останні десять років кінематографічна промисловість досягла великого успіху. Це особливо помітно в Америці, де кінематографія стоїть зараз на п'ятому місці серед найбільших галу зів американської промисловості і через це є одна з найзначніших чинників суспільного життя. За відомостями статистика там щотижня 50 міл. душ одвідує 26 000 кінематографів, що є в Америці. За один тільки минулий рік видано мало не 2000 видовищ. У американській кіно-промисловости приміщено понад 1½ мільярда доларів, понад 350 000 чол. працює в кінопідприємствах.

Проте, ця промисловість зазнає зараз великої скрути. Офіційно (зацікавлені фірми) пояснюють це тим, що витрати на виробництві досягли до дивовижних розмірів, і кажуть, що дальший розвиток кіно-промисловости в цім напрямку доведе до неминучої кризи.

Справді, вартість виробництва останніми часами підвищилась надзвичайно. Вартість виробництва фільм дедалі все збільшувалась, а матеріальні наслідки їх продажу безперестанну й катастрофично зменшувалися. Платня кіно-звізд, вартість сценаріїв та постановок разом з великою конкуренцією, примушує роботи дедалі кращі й велико-вартні картини — усе це й довело до сучасного катастрофичного сталу. Платню ж за видовище не можна було підвищити: занадто багато величезних та монументальних картин з'явилося на ринкові понад попитом.

Америка з цього приводу, збила велику трівогу. Власники кіно-театрів почали відмовлятися терпіти тягар теперішньої кризи. Шалено-швидким темпом зараз зменшуються витрати на виробництво, скорочується платня кіно-звізд, що досягав 7–8 тис. доларів на тиждень, найбільші фірми почали деякий час утримуватися від виробу надто дорогах картин, переходячи на шлях дешевини і від цього більшої примітивности роботі.

Англійська кінематографа зараз змагається за поширення ринку збуту. Річ у тому, що американське виробництво цілком захопило англійський ринок і для боротьби з цим довелося вжити таких рішучих заходів, як от влаштування особливого англійського кінематографічного тижня, що на протязі його в тис. кіно-театрів демонструвалися тільки картини англійського виробу сфотографовані при участи англійських актовім. Тут, певне, безперечна спекуляція на національному почути.

Давно й багато намагаються англійці поширити своє англійське виробництво закордоном, переважно до Америки, але з цього нічого не виходить: не помогли навіть запродані фотографувати американських кіно-звізді, англійці почали зараз використовувати свої колонії.

Правда тут не перешкоджають американці, але тут вони вже зробили дуже багато. Ласий шматок для Англії — Європа. Досі головний європейський ринок збуту — це є Франція. Проте, зважаючи на те, що продавати англійські фільми в Європі дуже тяжко, бо вони дорогі, англійська кінопро-мисловість силкується почати спілкування безпосередньо з кількома європейськими фірмами, щоб організувати свій прокат та инші комбінації. Особливу вагу англійські кінопромислові

кола надають зараз переговорам з російським торговельним представництвом у Лондоні, бо сподіваються знайти в Радянській федерації великий ринок збуту.

Така значна за колишніх часів італійська кінематографічна промисловість останніх років зовсім обернулася в швець. Криза цієї промисловості викликала справжню паніку в країні, кінематографією, зацікавився сам Мусоліні. Було організовано кампанію; наслідком цього декілька банківських підприємств дали окремим кінематографічним товариствам великі кредити і фірма взялися знов готувати фільми. Таким чином, вже зараз помічається деяке відродження.

Щодо французької кінематографії, то вона одного разу занепала була так само, як і італійська. Але ж така сама боротьба довела до того, що з кінцем 1923 року і на початку цього року стався перелом. Кінематографія почала оживати; цьому значно сприяв організований в Парижі з'їзд світової кінематографії. Особливо почала розвиватися імпортова та експортова справа. Виробництво вдалося влаштувати так добре, що французькі картини почали з великим успіхом конкурувати навіть із американськими. Зараз дуже тяжко продавати картини у Францію. Все залежить від того, чи знайде картина свою публіку бульварів. У всій Франції є не більш, як 4 000 кінотеатрів, з них мало не 300 в Парижі. Навіть американським картинам на превелику силу вдається опанувати французький ринок: дуже велике мито на привозній крам, крім того, занадто сувора паризька цензура: (не було дозволено дуже багато історичних картин. Декоративним фільмам стоять великі перешкоди, особливо заборонено, напр. картини, в яких демонструються расові конфлікти — боязнь голосу половій). Підчас демонстрації в кіно-театрі спочатку показується № цензури, а потім уже виставляється сама картина.

Через катастрофічне знецінення марки та надзвичайну дорожнечу заперла й німецька кінематографія. Виробляти за кордоном було вже далеко кориснiш, вивіз за кордон черев дорожнечу виробництва придивився. Кінематографічні товариства не витримавши катастрофи, почали одно до одному ліквідувати свої справи.

Але стабілізація марки знову оживила кіно-промисловість. Відродилися прокатні контори та театри, а через це і на німецькому ринкові дуже багато почало з'являтися виробів чужоземної кіно-промисловости, особливо американської. Американці встигли переважно захопити цей ринок. їм допомогло те, що на ринкові не вистачало гарних картин німецького виробу. І тому Німеччина почала втрачати свою першість на суходолі.

Французи вдало використали тимчасову несилу Німеччини. Головна діяльність європейської кінематографії перенеслася до Парижу. Німецькі кінопромисловці виїздять зараз до Франції для закупівлі, а також і для инших угод, де б ці угоди складати в себе в Німеччині, як це було раніш.

Тепер сподіваються, що почнеться вільний привіз до Німеччини чужоземних фільм, причому інтереси німецької кінопромисловости буде охоронено митом.

Література, наука, мистецтво. 1924. № 16. 20 квітня. С. 1.

И. У.

КІНО НА ЗАПАДЕ

Фильмовая улица.

Первая улица, которая бросится в глаза в центре Берлина, будет бесспорно, Фридрихштрасее. Идешь, я смотришь — все стены залиты словом с «Фильм». Без конца. До обалдения. Предприятия производственные, прокатные, торговые. Лаборатория, мастерские, склады аппаратуры, павильоны для с'емок. Конторы комиссионные, экспортные, импортные. Представительства фирм — американских, английских. Здесь же сотни предприятий, работающих только для кино: редакции кино-журналов, издательств, типографии, занятые исключительно печатанием плакатов, литографии, печатающие рекламы, союзы предпринимателей; союзы кино-работников, биржи актеров, статистов.

А рядом, за углом, в огромном второразрядном ресторане, собираются фильмовые пролетария: мелкие актеры, статисты, неквалифицированные рабочие, ищущие случайной работы около бога кино. Сюда забегают помощники режиссеров, когда им нужна сотня, другая «древних греков» или «негров». Месяцами бродящие без дела, с каждым днем голодающие все более и более, завсегдатая этих кабаков, опускаются и сотнями уходят в преступность я проституцию.

Нигде так зверски не эксплоатируется труд, как в кино-индустрии! Нигде не платят таких жалких грошей, как в производстве фильм. И нигде так не знают классовые не противоречия, как на Фридрихштрассе.

Нет другой улицы мира, где бы ночами двигалось столько тысяч проституток, как здесь. И они также связаны с кино. Молодые и свежие еще надеются получить роль. Безобразные я старые — это выжатые и выброшенные «отбросы» фильмового производства: разжалованные актрисы, неудачные студийки кино-школ.

Прогулка по городу фильм.

Вывеска: «Декла Биоскоп». Это вход в фильмовый город крупнейшего производственного предприятия Германии. Невольно возникает сравнение: фабрика!

Несомненно, фабрика. Проходная, фабричного типа, будка. Стенные часы, на личных карточках, отмечающие время прихода, на работу. Неумолимый привратник. Доска с крючками для медных марок. Шестьсот штук марок! 600 постоянных рабочих обслуживают этот город, где фабрикуются тени для тысяч экранов.

Вот 3-этажное здание. Контора. Налево — длинная достройка — ресторан. Иногда обедают тысяча две статистов. Вот стеклянное здание — маленькое ателье для побочных с’емок. Здесь два таких ателье. А вот гора, покрытая неживой травой, блеклой и иссохшей. Вероятно, такая же на луне. Сбоку мрачный, в несколько обхватов дуб. Тяжелый и коренастый. Почти всамделишный. По вверху срезан, нет ветвей и видна обсыпающаяся известь. Подошли ближе. Дуб оказался пустым, кора — из алебастра, покрашена зеленой краской.

А вот второй месяц строится ущелье. Стучат молотка. Подвозят песок, бревна, известь. На лесах полошатся рабочие. Пока ущельем я ев пахнет. Но через месяц будет, для тоге, чтобы после стометровой с’емки быть навсегда заброшенным…

Постепенно глаз и мозг осваиваются. Нелепость построек перестает поражать.

Горы и куски Аравийской пустыни, средневековые дворцы и швейцарские домишки — здесь торчат рядом, как в каком-то путаном сне.

Громадный египетский кораблик. Украшения, мачты, паруса и прочее. Но только с одного борта. С другого — голые леса и подпорки. Оказывается — сплошное жульничество. Корабль врыт в землю и неподвижен. Во время с'емки вокруг него с парадной стороны делали лужу, скрытыми от глаза об'ектива насосами подражали волнам и даже буре, а двигались… задние, сделанные из фанеры декорации. Вот и чудеса «Индийской гробницы».

Вот скульптурная мастерская. На полках под номерами подготовлены для сегодняшней с'емки окровавленные руки, ноги, головы, отдельные пальцы, уши, носы. Все из специального картона. Сделано искусано, — и впечатление преотвратительное.

В одном из углов два скульптора возятся над сооружением свадебного торта, размерами с хороший шкаф. Внутри торта пусто. Вероятно, же время с'емки из этого торта вылезет голая девица и будет танцевать что-нибудь восточное.

В Стаакенском ателье.

Во время войны здесь были ангары и мастерская для немецких цепеллинов. Война окончилась. Пришла французская репарационная комиссия. Завезла цеппелины. Но ангаров забрать не смогла. И вот теперь здесь устроен павильон.

Размеры ангара трудно себе представить. Для сравнения укажем, что здесь целиком поместился бы дом ВУЦИКа.

Здесь нет климата и нет непогод. Солнце, дождь, буря — это там — за и над этим стеклом. В Стаакене тысяча солнц. Тысяча электрических ламп (юпитеров) могут в любой момент затопить эти об'емы светом. Три грандиозные машины питают кино-фабрику электросилой.

Все прочее оборудование так же грандиозно.

Посреди павильона из фанеры, полотна, и красок создан великолепный горизонт. Это фанерное небо вполне заменяет небо господа саваофа. И даже лучше: это небо из берлинского можно превратить в южное и северное — какое угодно.

Вот снимается картина. Горизонт превращен в горы. Вершины покрыты вечным снегом. Впереди движущиеся картонные облака делают бурю. Все затянуто плотной кисеей и создает впечатление дали и тумана.

Ближе, уже из досок, глины, алебастра и песка сооружен кусок горы и в ней пещера. Пол утыкан травой. Сбоку столб. К столбу привязана Аста Нильсен[503].

Три оператора и фотограф навели аппараты и ждут приказания начать. Сзади аппаратов свирепствует темпераментный режиссер. Дает приказ. Зашипели вольтовы дуги. Замерли актеры. Завертелись ручки аппаратов.

Из пещеры ползет актер, играющий роль Кришны. Режиссер командует:

— Аста! Подымай глаза!.. Смотря на Кришну!.. Кришна, показывай на храм.

«Аста» и «Кришна» послушно следуют за приказаниями. Нильсен поднимает глаза. Актер указывает на несуществующий даже среди декораций храм.

— Аста, умоляй!.. Опускайся на колени! Ломай руки!.. Аста!.. Страдай, страдай, страдай! Благодарю, Рожок!

Свет погас. Аста перестала страдать. Через две минуты сцена точно повторена еще раз.

503. *Нільсен Аста Софія Амалія (Nielsen Asta Sofie Amalie)* (1881–1972) — датська актриса німого кіно, яка отримала визнання в Німеччині. — *Прим. упор.*

После этого дважды сняли «страдающую» Асту — крупно: света меньше, аппараты ближе. Она «страдала» замечательно, точно по приказу режиссера. Но только в те моменты, когда трещали аппараты.

На этом примере можно еще раз убедиться, что никакие «переживания» при с’емке невозможны. От кино-актера требуется одно: знание своего тела и умение владеть им.

Коммунист. 1924. № 162(1353). 17 июля. С. 5.

М. Ірчан

АМЕРИКАНСЬКИЙ КІНО-СВІТ

(Допис із-за кордону)

I

— Світ в полоні кіна. — Європейські і американські фільми. — Трагедія і банальність. — Друга велика індустрія Америки. — Американські кіно-журнали й величезна популярність кіно-акторів. — Поведінка публіки в Америці. — Творці фільмів. — Найвизначніші кіно-сили Америки і близькі робітництву. — Акторка і Назімова про радянську владу. — Характеристика кращих сил. — Чарлі Чаплін, Дуглас Феєрбенкс, Лон Чені, Мері Пікфорд, Норма Талмедж, Бил Гарт, Востер Кітон і американський Остап Вишня. — Група акторів й акторок, яких обвинувачують в фінансуванню комуністичного руху і в діланню по вказівкам Комінтерну. — Визначні американські постановники. — Грифіт, Сесил-де-Мил, Еріх фон Штрогайм. — Каліфорнія, центр американського кіно-світа. — Будова цілих міст і сел. — Кошти одної фільми. Як довго виготовляється фільма? — Платня акторів і акторок. — Казкові суми. — Державні податки. — Професійний кіно-рух і розкол. — Оборона класових інтересів. — Письменник Антон Сінклер про кіно. — Марнотратники світа хотять, щоби всі вірили, що уряд СРСР є урядом дегенератів і кримінальників. — Дворянство і більшовики на американському екрані. — Націоналізація прекрасної американки. — Нова постановка Грифіта — «Америка». — Державні цензори. — Твір Сінклера «Нетри» на екрані. — Промова Сінклера до великих індустріялістів — первородний гріх його. — «Кожний, як тільки захоче — може стати багатим. Слава багатству!». — Мета американського кіно. — Бояться, і щоб Америка не стала червовою. — Великі риби поїдають менших. — Гроші, що ростуть на деревах в кіно-лісі. — Немає життєвої правди. — Вирішення

проблеми капіталу й праці в кіно. — Що зробили з новели Сінклера кіно-продуценти? — Радіємо з радянської кіно-продукції! — Жалюгідний український побут на американському екрані. — «Малоросійська принцеса» в Сибіру. — Фільма «Чужинець» і українці, як півдике плем'я центральної Африки.

II

Кіно полонило цілий світ. Велитенськими кроками поступає в своєму розвитку наперед і навіть півдиким племенам Австралії, Азії, Африки не чуже воно сьогодня. Всі класи й стани людськости знайомі з ним. Одні чудуються йому, инші звикли до нього. Але справді цей. інтернаціональний театр з кожним роком завойовує собі все більші мільйони глядачів, робить їх часто своїми поклонниками і являється одним з на грізніших конкурентів «живого» театру.

Кінові пророкують світле майбутнє. Одначе, в сьогодняшніх часах не треба бути й пророком, бо кожен переконується на ділі, що кіно може дати неоцінимі послуги. Що-ж може замінити його силу? Хіба-ж це і велитенське досягнення, коли ви спокійно сидите собі в Київі або Харкові й бачите перед собою життя найглибшої Африки, Індії, Америки, а в взагалі подорожуєте думкою по цілому світу і знайомитеся з усіма подробицями його життя? А в науці? Через кіно можна до найменших тонкостей студіювати розвій рослин, тварин, а в останніх часах навіть працю серця в людському тілі. Не треба й згадувати про величезне виховуюче значіння кіна, бо, як відомо, на це власне звернули особливу увагу в радянських республіках.

До найвищого розвитку в наших часах дійшло кіно в Америці і створило цілком окремий світ. Про цей світ і хочеться мені сказати де-що, що, на мою думку, може бути цікавим для Радянської України, бо про цей дивний, вповитий таємницею та романтикою світ мало відомо не тільки на Україні, але й взагалі в Європі.

В Європі, після імперіялістичної війни, помітно кінотеатральну гарячку, особливо в західноєвропейських країнах. Причина цієї гарячки, це — без сумніву, величезне масове зацікавлення кіном. Європа напродукувала не мало макулатури. Правда, бувають сильні й викінчені німецькі та французькі фільми, але техничним виконанням вони ніяк не можуть рівнятися американським.

Цікаво порівняти зміст європейських і американських фільм (виключаючи англійські), поминаючи техничну недостачу перших і техничну досконалість других. Європейські кінотеатральні драми мають багато трагізму, який, звичайно, тягнеться через цілу драму і закінчує її. Але це й подобається європейцям. Вони люблять трагізм, вміють глибоко перейматися ним, вміють глибше ніж американці, відчувати його. І ця любов до трагедії відбивається чи не на всіх європейських фільмах.

В американських фільмах ви ніколи не знайдете трагичного закінчення. Взагалі фільми, які родяться в англосаксонському світі, мають всі один лагідний кінець, заокруглений великою несподіванкою, радістю і обов'язково гарячим поцілунком закоханої пари. Розуміється, публіка, після такого закінчення, ніколи не виходить з театру з похмурим обличчям. Вона щаслива, що все закінчилося гаразд, без трагедії. Дивне диво! Люде, що є свідками найбрутальнішого насильства, найбільших трагедій і надзвичайного визиску людської праці в золотій Америці, — не терплять трагедій. Вони захоплюються кров'ю, є фанатичними поклонниками брутального спорту-боксу і впадають в екстаз від вигляду окровавленої побитої людини[504], — але люблять мирний кінець. Одначе — в Америці знайдете «святу» біблію скрізь, де й не хочете, з біблією під подушкою спить кожен більший й менший злодій, але це не заважає йому займатися

504. «Суд Лінча», що, за останніми описами в московському журналі «Прожектор» який досі поширений в Америці. (Прим. ред.)

найбруднішими справами. Увесь грубий обман Америки прикритий чистою — зірчастою плахтою «демократизму». Найбрутальніша картина має свої пристойні, Традиційні рямці.

В справі постановок так само є значна ріжниця поміж європейськими і американськими фільмами. Європейські кіно-постановки менш тенденційні, як американські. В минулих роках Європа дала грандіозну інсценізацію «Праці» Еміля Золя, його-ж «Землю», твори Гавптмана, Ібзена, Достоєвського й инших. Америка-ж не зважиться на таке. І в останніх роках європейське ціно повільно революціонізується. Бачимо нові декорації, далекі від старих, зустрічаємо нові типи. Американські-ж постановки міцно тримаються реалістичної форми. З техничного боку вони дійшли великих досягнень, але по-за тим залишаються на старих позиціях.

З усіх індустрій в Америці на першому місці стоїть тяжка (залізна), а на другому — кінотеатральна. Вже з цього можна уявити собі цього велетня. що між иншим є так само одною рукою ситого американського капіталу. Але недостає мені слів описати велитенську популярність кіна і кіноакторів на американській землі. Для прикладу: коли вам цікаво довідатися, де й коли народився якийсь актор, яке його минуле, чи жонатий він, чи розведений, де зараз живе і скільки бере грошей на тиждень, — вам потрібно спитатися малої, навіть робітничої дитини і вона все докладно розкаже вам. Купите в крамниці коробку цигарок, то обов'язково найдете в ній портрет кіно-актора або акторки, з коротким життєписом. Захочете мати в себе цілий альбом фотографій улюбленого актора чи акторки, то потрібуєте тільки написати листівку до них і вони даром вишлють вам. Захочете довідатися, над якими новими фільмами працюють в Каліфорнії, що нового в кіно-світі, хто з ким одружився, розвівся або як виглядають зокола і всередині помешкання акторів, в кого з акторів народилася дитина і як її звуть та як виглядає вона — купуєте дешевий, роскішно виданий кіно-журнал, в якому все знайдете. Ці кіно-журнали розходяться в мільйонах примірників і не читає їх хіба незначне число чужинців в Америці. Головніші з журналів це: «Classic», «Screcnland» (Країна екрану), «Motion Picture», «Movie Weekly» (Рухливий тижневик), «Photoplay» (Фото-гра). «Picture PIay» (Юно-гра) і инші. Виходять вони у великому обйомі 2–3 місяці наперед. Наприклад, в серпні можна вже купити № за листопад. Робиться це тому, що журнали широко розходяться не тільки по цілій Америці, але й по цілому світу і необхідно задержати їх «Свіжість». (Американська практичність). З самих анонсів в одному номері такого журналу буває 30–50 тисяч доларів прибутку. Розуміється, журнали ці можна купити скрізь — починаючи з вулиці або залізниці і кінчаючи аптекою. Видання роскішне, багато ілюстроване, ціна маленька, приступна для кожного.

Поведінка публіки в американських кінотеатрах цілком инша, ніж в європейських. В Європі публіка спокійна, урівноважена. Вона пильно стежить за дією на екрані, вглиблюється думками, переживає все, навіть плаче. Але все це спокійно, стримано. Так і видається, що глуха темінь залі придавлює своєю святочною тишиною завмерлу публіку, яка так само спокійно виходить із театру, як і приходить.

В Америці инакше. Публіка бере живу — голосну участь в грі акторів на екрані. Появу актора-любимця, актора-оборонця правди зустрічають оплесками. Появу актора, що виконує ролю підлого, безхарактерного типа — висвистують, тупають ногами так, ніби перед ними був не мертвий екран, а дійсна життєва подія. Взагалі публіка в американському кіно галаслива, шумна і рідко буває так святочно настроєна, як європейська. Між иншим вона наперед певно знає, що найстрашніша трагедія на екрані «благополучно» закінчиться, бо инакше в Америці й бути не може.

Відомо, що американська кіно-продукція — в руках капіталістичних трестів, а трести ці складаються зі зразкових громадян-демократів».

І фільми виходять в світ такими, які потрібні продуцентам і державі. В Америці просто неможливо або дуже-дуже тяжко побачити європейську фільму, крім англійської. На американських фільмах кожен робітничий «бунт» чи навіть страйк представлені звичайно в брутальний спосіб. Американське кіно не виходить по-за рямці своїх буржуазно-демократичних принципів і намагається виховувати широкі маси по-своєму. Про це в подробицях я згадаю в кінцевому розділі своєї статті, а тут тільки зазначу, що часто бувають випадки, як особливо молоді злочинці перед американським судом уявляють, що до злочину довело їх кіно, бо з кіна вони навчилися красти, убивати, насилувати. А вже чи не всі злочини дітей (не бідних, а багатших), що в Америці зараз на денному порядку, — треба завдячувати вихованню кінотеатру. Крім цього, — вщеплювання крайнього буржуазного патріотизму, ненависти до «нижчого» класу («багачем може бути кожний, хто захоче»), самовідреченности в ім'я капіталізму і рабства та окори перед сильнішими — це теж діло американського кіно. В Америці, як ніде инде, кіно сповняє велику виховавчу ролю, розуміється, по бажанню буржуазії.

III

Деякі з акторів, це — білі круки в американському кіно-світі. Найбільш популярні з акторів і акторок в Америці без ріжниці їх переконань це: Чарлі Чаплін (уроженець Англії), Рудольф Валентіно (італієць), Доуглянс Фербенкс (американець), Реймон Новерро (мексиканський іспанець), Лон Чені Американець), Бил Гарт (американець), Томас Мієн (американець), Чарлс Рей (американець), Виліям Фарнум (американець) і в комедії: — Бостер Кітон, Гарольд Лойд та Вил Роджерс, Мері Пікфорд, Норма Талмедж, Лилиян Гиш, Глорія Свансон, в трагедії: — Мей Марш та оригінальна в комедії Мейб'л Нормант.

Ця група своїм великим таланом висунулася на перше місце з тих тисячів менших і більших акторів та акторок американського кіно-світа. І власне в цій талановитій групі є дуже цікаві для нас типи.

Дуже великою популярністю користувалася в Америці талановита акторка Ала Назімова, уроженка України (з Одеси), вихована в Швайцарії. Своєю прекрасною грою була вона вибилася на перше місце, але вже два роки не бере участи в кіно і американська публіка по сьогодня тужить за нею. Цікаво, що ця славна Назімова ще й тепер час від часу друкує короткі статті в робітничому англійському журналі (в Шікаго), а між иншим в одному з них («Soviet Russia Pictorial» — «Радянська Росія в ілюстраціях» за листопад 1923) помістила статтю, в якій виразно зазначує, що радянська влада на землях бувшої Росії є владою переважаючої більшости населення. — «Я дивуюся — пише Назімова — чому американскому народові так тяжко зрозуміти народи бувшої Росії, які в революції добули собі волю?»… Назімова ніколи не виступала як російська патріотка, бо —вихована в широкому світі — вважала себе космополіткою, що й тепер підкреслює, хоч з гордістю зазначує, що вона уроженка Одеси, та що там і досі живе її матір. Але повірте, що таке становище американської кіно-акторки, яка користується величезною популярністю і ставиться прихильно до окричаної й оплькованої влади робітників і селян — в Америці незвичайне.

Де-що подібна доля уроженки колишньої російської Польщі, знаменитої танцюристки і драматичної кіно-акторки Ольги Петрової, якій лікарі заборонили грати в кіно через недугу очей. Сьогодня Петрова танцює у водевілях Америки, але політичне її обличчя невідоме.

Окремо стоїть акторка Катерін Мек Доналд, яку вважають найкращою жінкою Америки. Виступає в драмі, але гра її нічим не одмітна. Ролю грає краса.

Високо цінять в акторському світі славну трійку — двох братів з сестрою: Джана, Лейонела і Етел Берімор. Всі троє грають і в кіно і в «живому» театрі.

Оригінальною в драмі буває прекрасна танцюристка Мей Моррей; яка між иншим в одязі української дівчини чудово витинає козачка.

Чутлива Джейн Новак своєю грою в більших фільмах звернула на себе увагу чехів і українців. Одні й другі твердять, що вона вийшла з їх народу. А Джейн грає собі далі, бере сотні тисяч доларів і їй байдуже. Відомо тільки одно, що вона народилася в Канаді, в провінції Мантітобі, густо заселеній українцями-емігрантами. Правдоподібно батько її був чехом, а мати українкою, або навпаки. Але гарній Джейн до цього ніякого діла, а нам тим більше.

З молодших акторів вибивається в драмі на чільніше місце молодий ще Ричард Бартолемес.

Цілком окрему групу творять маленькі актори-діти, серед яких на першому місці стоїть славний хлопчик Джекі Куген. (На екран вивів його Чарлі Чаплін). Хто бачив малого Джекі в драмі «Кид» (Дитя), той ніколи не забуде його. За ним йде маленька дівчина Бейбі Пегі, опісля і веснянкуватий Веслей Беррі і ціла дитяча група, яка ставить окремі дитячі п'єси, переважно чудові комедії.

Десь до кінця 1922 року користувався широкою популярністю в комедії старший актор Роско (Феті) Арбок'л. Але після того, як в п'яному стані згвалтував одну з молодших акторок, яка й померла, його збойкотували в цілій Америці і перестали показувати та продукувати його фільми. Відійшов Феті в забуття. Пробував виступати в Японії, але й там не повелося йому. Бойкот сягає й на далекий Схід.

На першому місці між цими кіно-«зорями» й кіно-«місяцями» Америки, а по правді цілого світу, стоїть, без сумніву, оригінальний й загальної улюблений Чарлі Чаплін, (одначе досить сказати тільки«Чарлі» і кожний і знатиме, про кого мова. На світі тільки один Чарлі). Писати про нього тяжко, необхідна ціла студія на це. Бо Чарлі, це — один з тих, які з'являються тільки раз. Не було перед ним подібного, не буде й після нього. Його надзвичайно природна гра, гра в півтони руху, незрівняна, глибока своїм змістом — мимоволі захоплює кожного. Це один з тих, якого люблять мільйони і ненавидять мільйони. Він так само невимушено стьобаіє батогом буржуазію в обличчя, як невимушено грає. Просто, звичайно, а так незрівняно. Та Чарлі не тільки актор-артист. Чарлі реформатор, Чарлі чутливий кіно-творець пролетарського побуту. Чи можна уявити собі Чарлі в иншій ролі, як не бідного — поневірюваного чоловіка-працьовника? Ні! На ньому все один й той самий брилик, одні — порвані черевики, один — тоненький ціпок. А Чарлі вміє сміятися і вміє плакати, і вміє заставити навіть Холоднокровного, мрячного американця сміятися крізь сльози. Сміється Чарлі жовчею серця до тих, в яких на язиці справедливість, а на ділі визиск, погорда й обман до працюючих, убогих. Чарлі вміє вивести страшну нужду пролетарської сім'ї тяжку поневірку бідних емігрантів, вміє висміяти буржуазне сімейне життя попів, поліцаїв з цілою «демократичною» владою. Бо Чарлі є рівночасно й автором своїх незрівняних комедій. Ніхто ще не посмів в Америці вивести на екран гнилизну капіталу і його сваволю так, як Чарлі. Ніхто не зумів це сцентралізувати в собі таку силу руху й багатства гри, як Чарлі. Бо це перший і останній наскрізь оригінальний Чарлі. Тому не диво, що на його фільмах в американських містах, де є сотні-тисячі кінотеатрів, бувають черги. Не дивниця, що за вітринами крамниць так в Америці, як і в Європі ви знайдете статуетки Чарлі, шоколад, папір до писання з його портретом і т. д.

В останніх роках Чарлі дуже й дуже рідко появляється на екрані. за ним тужать, його виглядають, а він не виступає. Він покинув грати в капіталістичному тресті і оснував власну кіно-студію, в якій є директором-режисером, і виготовлює фільми, хоч сам, як актор, не бере

в них участи. Вміє підбірати сюжети, вміє підбірати типи, вміє знайти їх серед сірої маси так, як славного Джекі Кугана[505]. Чарлі довго-довго житиме в пам'яті цироких мас. Він свідомий цього, хоч самий безпретензійний, скромний.

Доуглілнс Феєрбенкс, це — бодрий, здоровий чолов'яга. В ньому зосереджений рух і сміх, невимушений, переможний сміх. Вміє він так зручно переплигувати з місця на місце, з дерева на дерево, що видається, наче ця людина ціла з резини. Його ролі — оборонця поневолених, покривджених. І ніколи на екрані ніхто ще не забив його, бо Феєрбенкс, це втілення певної перемоги, непоборної сили. Він любить зручно прикласти панові до грудей гострий кінчик лицарської шпаги і висміяти його і помірятися з ним силою. Вміє вітром мчатися, як помсник за кривду невинних мас, вміє бути незрівняним «Розбійником Гудом», або підпільним борцем за волю — «Зором».

Лон Чені — незвичайно оригінальний актор. Його можна побачити тільки в ролі каліки, упослідженої природою бідної людини. У нього все добре серце, чутливе, але над ним вічні посмішки, глузування. І Лон Чені на екрані все нещасний, жалюгідний, бідний. Правда, буває він безщадний, грізний, але це розпач людини-каліки, яка вкінці бажає, щоби усі були такими нещасними. Надзвичайно природною грою вміє Лон Чені цілковито захопити глядача і довести йому страшну трагедію бідних, нещасливих, природи калік. Просто годі уявити собі, що Лон Чені в буденному життю цілком нормальної будови тіла. На екрані він буває без ніг, без рук, кривим, паралітиком, з покривленим обличчям і страшними — божевільними очима — і ви ніколи не доглянете в ньому найменшого руху, який зраджував-би його нормальність. Мало цього. Лон Чені, уроженець Ню-Йорку, вміє так прекрасно виконувати ролю бідного китайця-прачкаря, що ви не повірили-б, що він син білої раси.

Мері Пікфорд — дружина бадьорого Феєрбенкса, це — та незгасаюча зоря, про яку співають в Америці пісні і яка являється у сні дітям і дорослим. Хороша «наша Мері» (так і звуть скрізь її) може бути бідною дочкою риболова, робітника, селянина. Ніхто не може дати такого вірного типа бідної ірландської або шотландської дівчини, як Мері. Грає вона так, що глядач простягає до екрану руки, а після театру гомонить ціла юрба: «Мері! Мері!».

Норма Талмедж — буває буйною пересиченою дочкою капіталу і відкриває перед глядачем звиродніння капіталістичної класи. Рідше можна побачити її в ролі дівчини-робітниці, хоч буває.

Вил Гарт — оборонець справедливости. Часто йде він аж по-за «демократичні» закони Америки і своїм твердим характером та безоглялностю в боротьбі з насильниками, а також дуже природною грою, здобув собі великі симпатії. Але в останніх часах він покинув кіно

В комедії на видному місці стоїть оригінальний і незвичайно сміливий Вил Роджерс, який є одиноким актором-політиком в американському кіно світі. Це американський Остап Вишня. Його комедії мають все класовий підклад і полягають головним чином в сарказмі на політичні теми. Своїм радикалізмом Роджерс займає цілком окреме місце в кіно. Бостер Кітон — один з кращих комедіянтів, з якого публіка сміється до сліз, але на його обличчю ще ніхто не бачив посмішки. Обличчя його на екрані кам'яне.

Це були-б головніші і цікаві для нас актори й акторки. Більшість з них належить до тої групи, яка не тільки своїм великим таланом виділяється від тисячної акторської маси, але й своїм радикалізмом. В 1922 році буржуазна американська преса пробувала повести кампанію проти радикальніших акторів і акторок, яким закидувала найненависніші прикмети для буржуазії — більшовизм; Писалося в той час, що вони є знаряддям більшовицької пропаганди, фінансують комуністичний рух в Америці і одержують інструкції від Комінтерну. Звичайно, на все

505. *Куган Джон Леслі (Coogan John Leslie)* (1914–1984) — американський кіноактор. З малих років почав зніматися у німих фільмах. Співпрацював з Чарлі Чапліном. — *Прим. упор.*

це буржуазна преса не мала ніяких доказів, але її метою було викликати недовір'я до найкращих і разом, по її думці, найнебезпечніших акторів та акторок і цим способом збойкотувати їх. Та в цьому випадку всесильна буржуазна преса не осягнула бажаних успіхів. До цієї пам'ятної групи належали, на першому місці Чарлі Чаплін, якого обвинувачували ще в тому, що він не пішов на імперіялістичну війну; далі: Доуглянс Феєрбенкс, Еріх фон Штрогайм, Чарлс Рей, Вил Роджерс і з акторок Мері Пікфорд, Норма Талмедж і Мері Гарден, найбільш популярна американська оперова співачка.

Хоч кампанія буржуазної преси проти цієї групи згодом притихла, але подія була незвичайною. По сьогодняшній день ця група хоч-би своєю участю в виставах з класовим підкладом звертає на себе особливу увагу в Америці. Не так давно, бо тільки перед двома місяцями прошуміла в американській буржуазній пресі вістка про це, що Чарлі Чаплін, Мері Пікфорд і Доуглянс Феєрбенкс мають намір відвідати Радянські Республіки.

Сьогодня Чарлі, Мері, Доуглянс і Норма Талмедж мають вже свої власні кіно-студії і виготовляють нові фільми напів незалежно від капіталістичних кінотрестів. А по правді вище згадана група, яку обвинувачувала буржуазія в ненависному радикалізмі, заслуговує більшої уваги від нас.

IV

З постановщиків кіно-п'єс в американському кіно-світі на першому місці стоїть Давид В. Ґрифіт, творець колосальних масових постановок. Вважають його найбільшою режисерською силою світа. В деяких його постановках виступають десятки тисяч людей, а головне, що ці маси, під вмілим керовництвом Ґрифіта, виконують свої ролі так, як справжні артисти.

Першою величезною постановкою Ґрифіта було «Народження нації». Сюжет: Війна між північними й полудневими американськими Штатами за часів президента Лінкольна за визволення Негрів. В дійсності Ґрифіт вивів тут расову ненависть і замісць поборювати її, ще більше поширив її з ентузіязмом вивів народження Ку Клукс Клену.

Друга великанська його постановка, це «Intolerance» (Нетолєрантність), яка складається з чотирьох частин: 1) з вавилонських часів, 2) з часів Христа, 3) з середнєвічних часів Франції і 4) з сучасних часів нового капіталізму. Провідна думка: так давно, як і зараз, серед людей немає толєрантности. Підход з точки погляду буржуазного гуманіста.

Инші постановки Ґрифіта менш помітні, а в останніх часах він цілковито пішов на службу буржуазній класі. При кінці імперіялістичної війни уряди Антанти замовили його для виготовлення патріотичних фільмів, наслідком чого й побачила світ його нова постановка: «Серця світа». Для цього їздив Ґрифіт в Європу, на боевий фронт у Франції, знімав сцени і в лондонському парламенті. Постановка видержана в антантському дусі і наскрізь патріотична.

У великій, одній з новіших постановок «Orphans of the Storm» («Сироти бурі») з французької революції, Ґрифіт вкінці показав своє правдиве обличчя. Перш за все фільму попереджає передмова, в якій виразно пишеться, що в «Сиротах бурі» доказана брутальність маси і з другого боку жорстокість аристократії, але Америці не потрібний ані більшовизм, ані аристократизм, тільки справедливий демократичний устрій. І щоби належно підтвердити свої слова, Ґрифіт вивів на екран французькі революційні маси в вигляді дикунів, Робеспьєра, як безпощадного горлоріза. Одинокою вартісною картиною в цій п'єсі є ще, як революціонери беруть Бастилію. (Варт завважити, в Європі «Сироти бурі» ішли без американської передмови Ґрифіта, про що я сам переконався). Революційний робітничий трибунал в Парижі складається у Грифіта

з найстрашніших елементів, обличчя яких вказують на уголовних злочинців. Словом, Ґрифіт добре попрацював над тим, щоби відстрашити Америку від революції. І ця постановка була його вершком та рівночасно упадком. Найновіша його фільма «Америка» на 100% патріотична і казенна.

Другим найвизначнішим постановником є Сесил-де-Мил. Його постановки відомі тим, що легко доглянути в них класовий підход. В «Male and Female». («Оба поли») виводить він на екран поміняння роль пана з убогим. І чудово доказує панську безрадність в критичному положенні (Решту глядач доповнює собі).

В «Суботу вечером» Де-Мил доказує неможливість споріднення двох протилежних клас, а в «Людській різні» представляє сучасне американське життя, буяння капіталізму.

Окреме місце займає цікавий постановник Еріхфон Штрогайм — австрійський німець. Перша його фільма, в якій він грав головну ролю була: «Сліпі чоловіки», друга «Дурні жінки». В цій останній вивів він тип російського ґрафа, який після війни блукає по Європі і майстерно обманює жінок. Фільму цю заборонили в Сполучених Штатах.

Найновіша фільма Штрогайма це «Greed» (Жадоба), над якою він багато працював і вийшла вона в нього надто велика. Капіталістичний кіно-трест не хоче прийняти такої довгої фільми і нещасний постановник аж занедужав з цього.

Центром американського кіно-світа є Каліфорнія, місто Лос Аджелос. Полиця, а особливо окреме місто Голевуд. (Теж і в Ню-Йорку). Деякі кіно-трести мають тисячі акрів землі, на яких збудовані цілі міста й села мають власні залізниці, великі звіринці, кінські заводи. Одним з більших кіно-міст є «Юніверсал Ситі» («Універсальне місто»). Простори цього міста вартують поверх 5 мільйонів доларів. Будуються на них ріжні міста, після потреби. Є старий Париж, старий Лондон, Ню-Йорк. Коли потрібно було збудувати великанський собор Богородиці в Парижі, його збудували до непізнання докладно в Каліфорнії. Будують і Монте Карло, французькі й ірландські села. Коли потрібно, то цілі групи акторів й акторок виїздять для знімок в Єгипет, в Європу, Аляску, в Сагару.

Фільми виготовляються довго, часто й поверх року, залежно від їх вимог. (Менші готові за 2–6 місяців). Кошти одної великої фільми виносять до 1 000 000 доларів («Роб Гуд»), а вже найменш 50 до 100 тисяч доларів. Найновіша фільма Доуглінса Феєрбенкса «The Thief of Bagdad» (Злодій з Багдаду) стоїть ні більше ні менше, тільки 2 000 000 доларів.

Чи повертаються трестам ці кошти? Ось малий приклад: В Ню-Йорку вже другий рік безперериво йде фільма: «Критий вагон» і до цього часу кіно-трест заробив на ній 9 000 000 доларів!

Звичайно, дуже тяжко мати певні відомості про кошти фільмів та взагалі про маєтність американських кіно-трестів, бо все це держати вони в таємниці перед світом. (Американська спекулянтська практичність!) Але можна уявити собі цю окрему, просто казочну країну вже з того, що в ній працюють тисячі людей, що удержує вона тисячі тресованих звірів (коней, слонів, верблюдів, собак, вовків, левів, тигрів, крокодилів і т. д.), та будує спеціяльно цілі міста. А вже яку платню побірають актори, про це побалакаємо в слідуючому розділі. V

Американський акторський кіно-світ різко поділяється на класи, хоч для людини, яка стоїть оподалік цього світа, воно таємниця. Загально можна сказати, що існують три класи: найвища, середня і найнижча. Розподіл цей залежить від двох причин: протекції і даровитости актора чи акторки. Письменник Аптон Сінклер, у великій двохтомовій праці «The Book ol Sife» (Книга

життя)[506], говорить між иншим, що чоловік, дякуючи своєму багатству, зробив жінку рабинею і вимагає від неї сліпого послуху по його бажанню. Сінклер каже:

«Це діється у всіх частинах світа, де жінки живуть в не достатках, а мужчини користуються багатством. Це саме найдете в театральному і кіно-театральному світах. Загально відомо в театральному світі на Бродвей (в Ню-Йорку, ділова частина міста, прим. М. І.), що жінка — «зоря» професії, починає свою життєву кар'єру відданням себе управителеві (менеджерові), або «янголові». В кіно-світі полудневої Каліфорнії є загально відомий звичай, про який знає кожна ознайомлена з кіно-ділом людина, що дівчина мусить віддати свою чесноту в заміну за визначне заняття»…

На 17-тій сторінці другого тому «Книги життя», Сінклер підкреслює величезний, найбільший вплив кіно на формування думок американської молоди. Особливо кожна дівчина мріє стати кіно-«зорею» і брати мільйон доларів річно. А згадуючи про вище наведені слова, Сінклер каже:

«Вам певно скажуть, що мої, слова, це тільки очернююча заява, тому дозвольте дати вам деякі докази. Минулого року довелося мені добувати в канцелярії дуже добре відомого кіно-продуцента, чоловіка жонатого, який при кожній нагоді не забуває сказати вам, що дуже кохає свою жінку. Ставив він п'єсу, в якій героїня повинна бути дочкою пуритана Нової Англії (східних полудневих Штатів — прим. М. І.). Для виконання цієї ролі продуцент заангажував чесну дівчину і через це попав у великий клопіт, про який розказав мені. Діло в тому, що його «головний актор» відмовився грати з тою дівчиною, мотивуючи це тим, що ніяка дівчина не може виконувати любовну ролю так довго, доки не пережила вона пристрасного досвіду (passionate experiences). Про це ніхто в кіно-світі досі не чував. Але вкінці й директор погодився з тим, що чесна дівчина не може грати для екрану, тому продуцент просив в мене поради в цій справі. (В той час в канцелярії був і містер Виліям Аллен Гвайт з Кензас і він уповноважив мене заявити це публічно і готовий кожної хвилі потвердити цей випадок). Оба ми порадили продуцентові настояти на тому, щоби згадана дівчина грала, і він послухав нас. Фільму виготовлено, вона ішла

506. «The Book of Life» by Upton Sinclair, The Macmillan Company, 1921, Hew-York — «Книга життя» — в двох томах. На заголовній сторінці видніється напис: «Книга практичної поради, що обговорює ведення життя після, модерних правил. Що сьогодняшні мужчини і жінки повинні знати, щоби розумно жити? Які стежки ведуть до щастя? Які є закони здоровля для ума і тіла? Ці питання обговорюється в цій книжці простою мовою в щиро приязному дусі».

В «Книзі життя» А. Сінклера є відповіді на ріжні питання, що відносяться до людини в повсeдневному життю і громадському. Теж про особисті справи.

В першому томі говориться між иншим на такі теми: 1. Що є життя. 2. Про віру. 3. Про розум. 4. Про моральність. 5. Природа людини. 6. Людина-бунтар 7. Як твориться мораль і засади (з марксівської точки погляду). 9. Життєвий вибір, а далі про себя про свого сусіда, про ум і тіло, про спіритуалізм, силу ума, дієту, ріжні поради про здоровля, лікування при помочі посту, недуги й ліки на них, а навіть про випадання волосся та середник проти цього. Перший том мав назву «Mind and Body» — «Ум і тіло».

В другому томі «Love and Société» — «Любовь і суспільство» порушені багато цікавіші питання. Ось короткий огляд: «Питання одружіння і розвиток його. Сексуальне, питання в Америці. Про пануючу класу, що встановляє звичаї й обичаї. Питання проституції. Сексуальні питання і природа. Любов і економіка. Одружіння і гроші. Кохання і жадоба сексуального надужиття. Розпуста в повному змислі серед пануючої класи. Каліфорнійські доми розпусти в буржуазних кварталах — замужні жінки капіталістів чикають на молодих юнаків, а деякі з цих мільйонерок вже сивоволосі. Оборона любови. Питання охорони перед вагітністю. Вчасне одружіння. Про виховання, яке повинні одержати діти, доки одружаться. В обороні моногамії. Питання ревнивости. Питання розводу. Осібняк і світ. Компетиція і кооперація. Аристократія і демократія. Пануючі раси і їх розвиток (найцікавіша частина М. І.). Процес соціяльної еволюції. Індустріальна еволюція. Класова боротьба. Капіталістична система і капіталістичний процес. Тяжкі часи. Залізний обруч продукції. Чужосторонні ринки збуту. Капіталістична війна. Можливості продукції. Соціялізм і синдикалізм. Комунізм і анархізм. Соціяльна революція. Конфіската чи викуп (Сінклер за конфіскатою М. І.) — Експропріація і експропріятори. Диктатура пролетаріяту в Сполучених Штатах. Земельне питання, Контроля кредиту. Контроля індустрії. Новий світ. Агрикультурна продукція в новому світі (майбутньому). Кооперація селянства. Інтелектуальна продукція. Перероджене людство».

Про ці цікаві дві книжці постараюся написати иншим разом окремий — обширніший розділ і познайомити широкий загал Радянської України з деякими оригінальними думками письменника А. Сінклера. а головно з його цікавими відкриттями про сучасне життя американського капіталістичного суспільства. М. І

по Америці і оказалася, — як це звуть на кіно-торговельній мові — «морозом», себ-то такою, що нею не захоплювалася молодь. І це коштувало продуценту коло сто тисяч доларів Заплатив він їх за спробу визову проти звичаїв кіно-світа».

Ще більш яркий приклад наводить Сінклер далі:

«Маю приятеля, який е визначною фігурою в Лос Анджелес. До нього вдалася одна молода «лейді», яка бажала стати кіно-акторкою. Мій приятель представив її одному з найбільших продуцентів Америки, одному з тих, яких мільйонові картини появляються регулярно. Продуцент оглянув фігуру молодої «лейді» і сказав її, що вона «годиться», але додав, ніби цілком випадково, однак як звичайнісіньку річ, що вона повинна «заплатити ціну». Молода «лейді» обурилась на цю пропозицію і зреклася свойого наміру. Про це розказала вона моєму приятелеві, а він, будучи світовою людиною, яка призвичаєна до слабих ухилів своїх ближніх чоловічого роду, написав записку до продуцента, в якій згадав, що «лейді» була представлена йому по приятельськи, як женщина вищої суспільної верстви (socially introduced), тому він не повинен був вимагати від неї «заплачення ціни». Вкінці кінців продуцент і директор уступили від свого домагання і дали можність молодій «лейді» увійти в кіно-світ та спробувати своїх сил без — «заплати ціни». Цей приклад підтверджує вам все, що необхідно знати про ріжницю в половій етиці, яку капіталістичне суспільство застосовує до «лейді» і до дочок простолюддя… «так кінчить Сінклер».

Впрочім, це відома річ, що в більшості буває так, що чільніші місця завойовують собі акторки своїм «коханням» до тих, від кого залежить їх світле майбутнє. Густо-часто й даровитість тут при нічому. Коли мається до діла з сотнями тисяч а то й мільйонами доларів в рік, то ясно, що тут відпадає на бік всяка моральна виринає на верх звичайнісінька торгівля тілом. Але це стара пісня й історія і дивуватися цьому годі. Гроші і жіноче тіло вели й ведуть все перед не тільки в звичайному буржуазному життю в капіталістичній системі, але в політиці і так званому мистецтві.

Кіно-актори й акторки, які виконують головні ролі в Америці, одержують окрім постійної платні та контракту, ще й відсотки з прибутків від їх картин. А одержують просто казочні суми. Для прикладу наведу тижневу платню деяких акторів і акторок, починаючи знизу:

Статисти в комедії, цеб-то ті «найнижчі», що перекидаються на вулиці, на яких виливають воду, викидають сміття і т. д. — одержують в тиждень по 100 доларів. (Але є ще нижчі від них — це статисти-масовики, яких платня часто й за цілий місяць не виносить 100 доларів). Акторки, які обов'язані тільки купатися та демонструвати, як підрядні, своїм тілом — мають тижнево по 200 дол. Оператор, який знімає сцени — 300 дол. Пересічний режисер (не Грифіт!) тижнево 300 дол. Талановитий, але не визначний актор Конрад Нагель — 750 дол. Актор Веліс Бірі 1000 дол. Завідуюча департаментом сценарії Джюн Метіс — 1 500 дол. Акторка в комедії Мейб'л Норманд тижнево 3000 дол. Акторка Глорія Свансон 5 000 дол. Актор Том Мікс 5 500 дол. Бил Гарт 10 000 в тиждень. Мері Пікфорд і Доугліянс Феєрбенкс по 15 000 дол. тижнево. А 8-літні актори-діти Джекі Куген і Бейбі Пеггі — по 10 000 дол. тижнево.

Далі менш або більш популярні акторки й актори в Америці побірають в тиждень: Норма Талмедж 10 000 дол., Лилія Гиш 5 000 дол. Павліна Фрідрік 5 700, Констанс Талмедж 5 000, Беті Комтон 3 500, Варвара Ле-мар 3 500, Прісціла Дін 3 000. З мужчин: Ларі Сіман 5 000, Конвей Тирл 2 750, Милтон Сіле 2 500, Річард Бартемс 2 500, Джим Кирквуд 2 500, Г. Рітерс 2 500 і инші.

З цієї платні американська держава бере відповідний процент. Коли актор або акторка одержують в рік 400 000 дол., тоді держава забірае 50%. Щоби уникнути цього ті актори, які

побірають тижнево 4 000 дол., беруть раз в рік двохтижневий безплатний відпуск і не досягають 400 000, та не платять податку. Однак така комбінація не все можлива. Наприклад, актор Бил Гарт за останні роки заплатив державі самого прибуткового податку 1 000 000 доларів. Малий Джекі Куген заплатив 260 720 дол. податку за один рік. Акторка Мейб'л Норманд віддала державі за рік 155 000 дол. Звичайно держава звільняє де-що актора чи акторку, як що докажуть, що на протязі року дали якусь суму на добродійні цілі. І акторка Норманд через свого адвоката доказала, що вона подарувала робітницям свої три хутра (добродійна ціль), вартости 10 000 дол. І держава не взяла в неї цих десять тисяч.

Восьмилітній Джек Куген, який має тижнево 10 000 дол., платить 60% з цього державі, а своєму батькові, який є в нього його директором — 1 000 дол. в тиждень.

Восьмилітня дівчинка Бейбі Пеггі недавно підписала з кіно-трестом контракт на три роки і за кожний рік візьме 1 000 000 доларів.

Джюн Метіс — завідуюча департаментом сценарії — одержує річно 175 000 дол., цебто стільки, як президент Сполучених Штатів.

Не тільки для європейця, але й для американця ці суми видаються страшними. Але кінотрести платять їх, бо можуть платити і добре на цьому виходять. Коли актор має вже свою славу, тоді не він просить трест, а трест його. Малий приклад: широко популярний актор Рудольф Валентіно повинен був виступати в ролі людини з бородою і довгим волоссям. Але перед підписанням контракту він поставив своє застереження: фільми так довго не почнуть робити, доки йому не виросте дійсна борода й волосся, щоби вийшло більш природно. Трест не погоджувався з ним і він не підписав контракту. Але на таке можуть дозволити собі тільки найбільш визначні. Тисячі, а то й десятки тисяч людей, якими не часто послуговуються, як масою, в постановках, мріють про марних 20–30 доларів в тиждень, які так рідко бувають в них.

VI

Для оборони своїх інтересів кіно-актори були зорганізували свою «Асоціяцію артистів» в Ню-Йорку, наскрізь професійну. Але ця асоціяція згодом розкололася з простих причин: її тактика не подобалася підлизням Власників-продуцентів і їх директорів. Ця професійна спілка прилучилася до Американської Федерації Праці та почала бойкотувати кіно-директора й актора Джорджа Когена. Проти злуки з А. Ф. П. гостро поставились в першу чергу ті акторки, яких протегували директори, або які повиходили за них заміж. Звичайно, як акторка «закохається» в режисера чи директора (або він в неї), а до того, як одружиться з ним, тоді одержує вона більші ролі, «йде в гору» і заробляє, великі гроші. Ясно, що в той час робиться вона ворогом професійної спілки своїх товаришів і товаришок та держить руку свого чоловіка чи протектора.

Як «Асоціяція артистів» приступила до Американської Федерації, то на її боці стане весь техничний персонал, цеб-то робітники сцени, механіки, оператори, техніки. З цього приводу було чимало шуму, бо «нижчі» актори повели активну боротьбу і навіть 1 червня 1924 р. оголосили були акторський страйк. Розуміється, боротися щ і не легко і їх далі визискують по всім правилам американської справедливости. Кіно-журнал «Classic» за вересень 1924 помістив про цей розколі цікаву статтю, в якій, між иншим, пише:

«Було-б дурним з боку середньої класи акторів ставати в опозиції до злуки з Американською Федерацією Праці, а розумним (зрозумілим) є з боку вищої акторської класи бути в опозиції до цієї злуки, бо вони беруть не тільки величезну платню, але й відсотки з прибутків кінотрестів».

В результаті повстала друга професійна організація під назвою «Fidos», в яку увійшли всі ті акторки й актори, які співділають з директор рами, або ті акторки, що вискочили на верх через своє одружіння з можними кіно-світа.

Як бачимо, і тут ведеться класова боротьба, яка мимоволі загострюється і розвивається. «Середня» й «нижча» кіно-класа вперто боронить свої інтереси, але не так легко вести їй цю боротьбу. «Вища» класа держиться разом з продуцентам, і вмисно організує свою профспілку, щоби боротися не з капіталістами, а з своїми товаришами і товаришками.

VII

Великий кіно-журнал: «Screenland» в своїх трьох числах за квітень, травень і червень, 1924, помістив три цікаві статті письменника Антона Сінклера про кіно-театр і цими цінними думками хочеться мені поділитися з читачами Радянської України[507]. Великий авторитет Сінклера в Америції дозволяє йому висловлювати свої сміливі й правдиві думки навіть тамі де иншому годі й мріяти. Тому до певної міри може видатись дивним, що нижче наведені слова друкував кіно-журнал, але на це є одна коротка відповідь: автор їх — Аптон Сінклер. Цього в Америці вистарчає.

Ані директори, ані актори — каже Сінклер — не рішають про змісті фільмів. Останнє слово належить продуцентам і їх грошевим поплечникам. І вони мають свою власну ідею, в яку хочуть, щоби всі люде вірили. Маючи великих директорів з платнею 150 000 доларів річно, продуценти ведуть свій «бизнес» на великі розміри, протегуючи та організуючи жадобу і роблять її святою для американського народу.

Кіно робиться і для дітей і для дорослих, які не розвинулися ще з дитячого віку, а власне такі люде складають ядро американського населення. Для таких людей все, що не розуміють вони, або що противне іх ідеології — викинене з фільми. Такі люде вірять в банальний зміст і директори та актори дають його їм.

І Сінклер подає ось який яскравий приклад:

«Всі марнотратники цілого світу бажають, щоби всі люде вірили, що сучасний уряд Союза Соціялістичних Радянських Республік є урядом дегенератів і кримінальників. І в результаті маємо повінь проти радянської пропаганди в американському кіно».

Щоби не говорити загально, Сінклер згадує про фільму «The World and Its Women» («Світ і його жінки»), автором якої є Томпсон Бученен.

Героєм цієї драми є молодий російський дворянин, дія проходить в Росії. Короткий зміст: Ще до революції, гарний, високо освічений російський дворянин страшенно любить своїх дорогих селян, добрий для них, рівний з ними. На фільмі немає ніде, щоби він вдарив селянина, не видно, щоб царські війська й жандарми гнали селян нагайками в тайги Сибіру, щоб платили вони тяжкі податки. Дворянин не марнотратник, не п'є, не гуляє з жінками в Петрограді — словом ідеальна людина. На фільмі аристократія — це банда святих, але біда, що російський народ страшенно невдячний, революційний. І ось з другого боку представлений в картині гурт дегенератів, з страшними обличчями. Ці дегенерати кидають бомби, борються проти царя, проти добрих людей, бунтують народ. Приходить революція і ці «безхарактерники» починають убивати, тортурувати добрих-чесних і дворян. Але на цьому не кінчиться ще пропаганда проти радянських республік. Діло в тому, що в СРСР попала якимсь чином прекрасна американка, яку «дегенерати» націоналізують, і розуміється чесний російський дворянин рятує її і разом

507. Уривки з цих статтів почасти вже наводилися в нашому журналі в статті проф. Білецького — ч. 6. (Прим, редакції).

утікають до Америки. Для Америки з цього наука; «Як-буде в нас революція, то наші чисті-прекрасні дівчата будуть націоналізовані». Спеціяльно обдумана класова брехня.

І Сінклер розказує про своє побачення з великим постановщиком Д.В. Грифітом:

«Кілька літ назад мав я честь балакати з паном Д.В. Грифітом про його постановку «Birth of Nation» (Народження нації). Я з обуренням сказав йому про вмисне ширення расової ненависти, яка випливає з його і картини. А він відповів:

— «Я цілком не думав про це, що викличе моя картина, тільки думав дати ефектовну історію»…

І ось цей самий Д.В. Ґрифіт закінчив вже колосальну нову постановку «Америка». І'ї зміст: Американські фінансисти силою накинули грошеві позички Китаєві і всім державам полудневої та центральної Америки, і коли ці країни не можуть повернути грошей, американська флота й військо займають ці країни і силою добувають борги...

«Картина ця — каже Сінклер — зроблена для того, щоби вщепити в людей великий зарозумілий американський патріотизм і для виконання її панові Грифітові держава дала в розпорядження свою флоту й армію. Ми певні, що тут він вже не скаже, що мав на меті дати ефектну історію».

Цікаві речі розказує Сінклер про державних кіно-цензорів. Як-що трапляється, що продуценти є на стільки недогадливі, щоби в повній мірі охороняти права визискувачів людської праці, то на це існують цензори, які викидають з готової фільми все те, що може вийти на шкоду буржуазії.

І свої слова підтверджує А. Сінклер слідуючим прикладом:

— «Десять літ тому назад я вперся був дати кінові дійсно чесну фільму, цеб-то мої «Нетри» (The Iungle). Але фільма ця. збанкротувала майже перед тим, доки показали її. Пізніше взяло було «Нетри» нове товариство, яке зорганізували були робітники для розподілу фільмів з класовим підкладом і для оборони робітничих інтересів у кіно-продукції. Це товариство взяло «Нетри», бо думало на перші пори заробити на них трохи грошей і розвинути свою діяльність. І фільма пішла по всіх цензорах, а кожний по свойому скорочував її. В Шікаго «Нетри» були Рішуче заборонені, бо атакували вони найбільшу шікаговську індустрію. А державна цензурна рада прямо заявила, що Америка є не тільки солодкою землею свободи, тому після її вподоби викидаються з фільми небажані моменти. Між иншим цензура усунула сцену з суду, де представлене прохання робітників до справедливости. Це недопустиме в Америці. Чому? Бо воно компромітує «демократичний» лад і доказує, що в Америці робітники терплять від несправедливости».

Признається Сінклер теж до невідомого досі свойого вчинку, який переповідав тепер з гіркою іронією. Десять літ тому назад, як в Ню-Йорку були випродуковані його «Нетри», відбувся в найкращому готелі Ню-Йорку банкет великих індустріялістів, на який запросили й Сінклера. І сьогодня він каже:

«В той час американська індустрія загалом була молодша і я теж був молодший, тому дещо инакше дивився на життя. На банкеті виголосив я промову і думав, що мій апель до власників світа принесе користь робітництву. Я говорив:

«Ви є новими у світі. Ви влада і успіх. Але ви вийшли з народних мас. Знаєте ви безпощадність багатства, знаєте боротьбу і можливу невдачу. Не забувайте-ж про боротьбу працюючого світа, з якого ви вийшли! Не переймайтеся думками пануючої класи, але стійте з масами. Дайте їм нарешті хоч трохи життєвої правди. Дайте їм хоч маленький провід, який захистив-би їх перед експлоатацією та війною…

І видавалося — я зворушив їх. Засипали мене оплесками, деякі навіть стискали мою руку і дякували, що я добре говорив»…

А сьогодня, згадуючи цей «первородний гріх» свого юнацтва, Сінклер каже:

«Сьогодня, як на все це дивлюся я, то й сліду не бачу з моїх слів. Кіно служить виключно інтересам пануючої класи. «Слава багатству!» — ось клич і тема американської кіно-продукції, а для бідних з усіх фільмів одна лекція: «Кожний, як тільки захоче — може стати багатим».

І дійсно. Американське кіно стало агітатором під'юджування до жадоби, бо привчає воно маси до вільного марнотратства грошей. Перед мільйонами показує кіно всі новіші костюми, біжутерію, меблі, авта і будинки. А бачити ці речі, значить хотіти їх. В шахтах, на фабриках, у всіх закутинах, вчить кіно розтрачувати гроші. Навіть в нетрах центральної Африки, в пустелях Арабії і сніжній Гренлайдії, в лісистій Індії, в Китаю і скрізь — найдете сьогодня американські фільми. І пропагують вони Америку, як країну нечуваного і безмірного багатства.

Це не робиться безплановo. Американський капітал добре знає, яку велику ролю сповняє він в цілому світі. Його кіно стало найзавзятішим агітатором, найбільшим виховувачем мас в своєму дусі. Сінклер називає це коротко: «Великі риби поїдають менших». Це значить, що капітал поїдає гіркі заробітки працюючих мас світа, приучуючи їх до добровільного марнотратства. Недавно пан Вил Г. Гейс на великому банкеті банкірів в Ню-Йорку виразно зазначив:

«Як-що ми не будемо в нашому дусі розважати людей, то наша країна може стати червоною. Але, як плаче дитина, а ми хочемо заспокоїти її, то треба заколисати і вона втихне»…

Як бачите капіталісти цілком не криються зі своїми намірами і відкривають по щирості завдання американського кіно. А Сінклер, згадуючи цю знамениту промову містера Гейса, каже:

«Містер Гейс думає, що багатство створене руками капіталістів, тому він та його братія пропагують скрізь американський капіталізм і його силу. Та ви підождіть, панове, хай тільки працюючі маси зрозуміють, що витрачування грошей є не в їх, а в вашій користи, тоді — маленькі риби, як ви звете їх, станутъ великими щуками»…

Цікаві відомості подає Сінклер про кіно, до якого він доволі близько стояв в своїй статті «Гроші й кіно».

«Коли був я ще малим хлопцем — каже — то моя мама сказала мені: Ти думаєш, що гроші ростуть на дереві». Дійсно, в тих часах так не було, зле сьогодня кіно зробило так, що гроші ростуть на дереві. В країні американського кіно цілком не трудно для гарного молодого 22-літнього юнака за рік-два нарвати в кінолісі мільйон доларів. Зокрема може він зробити це, як-що покохає його чиста, прекрасна дівчина, але доки не одружиться з ним. (Розведений з жінкою актор обов'язаний платити їй 300 дол. тижнево). І ось молодий гарний юнак потрібує тільки постійно обнімати свою кохану, женитися з нею безліч разів і то скрізь: в Китаю, Мексико, Франції, багатих мільйонерських палацах Ню-Йорку і одягати себе й свою мадонну в найкращі костюми.

І подумайте тільки, що сьогодня існують ще такі наївні людці, які думають, що в фільмах дають вони життєву правду! І ви глибоко образите їх, коли скажете, що кіно дає голу неправду, спеціяльно обдуману. В Америці кінові не дозволяють говорити правди.

Одного разу мій добрий старий приятель, зараз продуцент фільм, написав мені, що він виготував велику кіно-драму, в якій предоставлена боротьба капіталу з працею і що цим разом він сказав дійсну правду.

І я поїхав подивитися на це чудо. В драмі представлений був великий страйк шахтярів у вугільному басейні. Власники шахт викинули шахтярів з помешкань, як це звичайно водиться підчас страйків в Америці. І десятки тисяч робітників враз з родинами жили в розложених шатрах. В драмі представлений момент, як поліція нападає на робітничу колонію, нищить і палить.

І це дійсно була індустріяльна правда. Але доглянув я на фільмі хатину чорного шахтяра, в ній прекрасну дівчину, зачесану після найновішої моди, Це була героїня драми, дочка бідного шахтяра. Я ніколи не пізнав-би в ній дочки робітника, хоч довго жив я між шахтярами і навіть написав з їх життя повість «King Coal» («Вугільний король»). В драмі велася страйкова боротьба до кінця і проблема капіталу й праці була вирішена дуже просто, бо в американському кіно є одинока можливість вирішення Цієї проблеми. Дочка шахтяра виходить заміж за сина власника шахт. Ось і кінець. А може, може пам'ять моя змінила мені? Може це молодий шахтяр одружився з єдиною дочкою капіталіста? Це не важно. Важно, Що проблема капіталу й праці була вирішена, а фільма принесла великанські прибутки продуцентам.

Після закінчення цієї життєвої неправди, продуцент засміявся й сказав мені:

«А знаєш, як-би так поступали дочки капіталістів, то, без сумніву, чимало робітничих провідників змогли-б легко вирішити робітничу проблему…

А-що-ж сталося-б з тими бідними чортами, які працюють в шахтах не можуть заробити на життя?» відповів я щиро на це.

…Багато разів пропонували мені писати для кіно, але під умовою, що Ссатиму це, що скажуть кіно-продуценти, а я пишу тільки те, що вважаю правдою. Але кілька разів я пробував. Після великої фінансової кризи в Америці, 1907 року, я написав був новелу «The Moneychagr rs» («Грошеві спекулянти»). В цій новелі я й розказав історію грошевої паніки, як вмисно викликав старий П. Морган, що хотів позбутися своїх противників-конкурентів. Про це знав я цілком певно з достовірних джерел. З того часу пройшло 13 літ і до мене прийшов старий приятель та сказав:

Дай цю новелу для кіно!»

І сам він згодився поставити її так, як я написав. В результаті підписав я з кіно-продуцентом контракт. Але згодом, як новела була вже готова на фільмі, знову прийшов до мене старий приятель і з посмішкою сказав;

«Знаєш, твоя новела «The Moneychangers» не для кіно. Це швидче опера»…

Я був дуже здивований такою формою критики, але згодом здивування моє пропало. Прийшов я побачити мою новелу на екрані. І власне тепер побачив я ріжницю між кіном і оперою. В моїй новелі героїня поповняє самовбійство, а в фільмі вона преспокійно виходить заміж і живе щасливим родинним, ситим життям. В новелі було, що грошеву паніку викликали на Волстріті (банкерській вулиці Ню-Йорку), а в фільмі представили це в брудній китайській дільниці Ню-Йорку.

Китайці представлені на екрані, як наркотники, і б'ються ножами та заколюють кількох своїх товаришів. І я не втерпів. Я люто закричав:

«Що-ж це вкінці-кінців? Я ніколи не дозволю випускати в світ цю фільму за моїм підписом! Я ніколи нічого подібного не писав!

Але мені показали підписаний контракт. Не було ради. І я, як автор згаданої новели, неможливо перекрученої кіно-продуцентами, був представлений, як підбурювач расової ненависти і убійник китайців, які цілком не є наркотниками, тільки робітниками, що працюють по 18 годин в добу по Нюйорських підвалах в прачкарнях, щоби ми могли мати чисту білизну. Одно, що, залишено було в моїй новелі — це 3–4 назви характерів»…

На цьому кінчить А. Сінклер. Я вмисне навів ці цікаві уривки з його статті, щоби познайомити ближче український радянський загал з інтимностями американського кіно-світа. Життєвої правди — як каже Сінклер — в американських фільмах просто неможливо побачити. Бо кінопродукція в руках капіталу і капітал творить те, що потрібне йому. З якою великою радістю

та надією можна повітати кожному свідомому робітникові нову кіно-продукцію Радянських Республік! Хоч вона ще дуже слаба в порівнянні до американської, але-ж — безсумніву, вона стане найгрізнішим конкурентом американських буржуазних фільм і поведе певну боротьбу й на цьому фронті. Ми певні, що той час недалекий, як радянська кіно-продукція, перша в історії кіна, дасть широким працюючим масам дійсну життєву правду, за якою так тужить Сінклер і весь працюючий загал світа.

VIII

На закінчення хочеться мені згадати про невідоме досі на Україні і взагалі в Европі явище — український побут на американському екрані. Однак наперед застерігаю, що радіти немає чому. Коли читач перечитав уже досі мою статтю, то має. вже поняття про методи американської кіно-продукції і надіятися від неї для нас чогось дійсно вартісного — годі.

В Америці назва «українець» і «Україна» дуже повільно завойовують собі право громадянства, але в останніх роках, особливо від Великої Революції європейського Сходу ці назви не чужі для американського загалу. Навіть на новіших американських мапах зустрічається Україна. Однак в Каліфорнії, в країні кіно, назви ці не найшли ще свойого відгуку. Як і я вже згадував на початку статті, можна часами побачити танцюристку Мей Морей в одязі української дівчини, яка танцює українські національні танці. Але все це називається «росіянка».

В недавній фільмі «The Rendezvouz» («Зустріч»), зустрічаємо теж акторку Люсіл Риксон, яка в ролі виглядає цілком, як полтавська сільська дівчина. І вишивана сорочка, і намисто, і навіть волосся причесане так, як в нас на Україні. Але виконує вона ролю—малоросійської принцеси — на Сибіру. Американський офіцір, якого вислали в Сибір, по вуха закохується в гарній-наївній принцесі і з ріжними кіно-пригодами кохається, як слід. В драмі є де-що трагедії, але, як звичайно, все закінчується гаразд і публіка повертав з кіно задоволена. Мимоволі, дивлючись на одяг «малоросійської принцеси» в Сибіру, хочеться думати, що режисер чи автор представив на екрані звичайну українську дівчину наших поселенців з Зеленого Клину, яку міг бачити, а навіть любуватися нею під час колчаківщини. А це, що перемішав він і сплодив для «малоросів» першу принцесу — для нас не важно.

Одною більшою фільмою в Америці з життя українських емігрантів є «Foreigner» («Чужинець»). Автором сюжету є англійський піп Др. Гордон, з літературним псевдонімом Ралф Коннор. Знімали фільму в Канаді, в провінції Манітоба, яка густо заселена українцями. Для постановки були спеціяльно заангажовані українські жінки, діти, фермери (селяне). Дія проходить на пароплаві, який везе українських емігрантів з Европи, опісля в Канаді. Автор старався представити побут нашої бідноти в новій землі і справді вивів на екран їх життя на фермах, жнива в Канаді і працю наших людей, їх забави, весілля, а вкінці безтямну піятику і бійку-різню. Ціла фільма робить прикре враження. Коли дивиться на неї англієць чи взагалі американець, то в нього ще більше загострюється ненависть до чужинців, а наші люде на фільмі представлені так, як півдикі племена Центральної Африки. Треба-ж знати, що тут існує величезна ріжниця між чужинцями і уроженцями англо-саксонського світу.

Ось це все, що можна досі побачити на американських фільмах пре мас. Бідне воно, вульгарне, або безіменне. Але й про це мало кому відомо.

Червоний шлях. 1924. № 8/9(17/18). Серпень-вересень. С. 286–303.

Валеріян Поліщук[508]

ДЕТАЛІ НІМЕЦЬКОГО КІНО

(Враження з Німеччини)

Берлін вночі і UFA

Темна ніч, як асфальт. Внизу місто обтинає, її в куби й прямокутники вулиць та площ — лініями тих-же вулиць, освітлених білим і пливким сяйвом електрики, та площинами домів, що відбиваються в такому-ж чорному, як ніч, асфальтові, налюксованому безліччю летючих автомобільних шин.

То там, то тут виділяються особливою гамою барвів світляна реклама з неминучим вензелем — UFA. Ці літери оточують гірлянди з електричних лямпочок, що збігаються в квіти блідозелені, й червоні, й сині,

З білим, як сніг, листям. Все це на сажневих площинах стін і карнизів.

Ось бачите, стоїть якийсь асирійський храм з баштами, що замісць стін, мають склепіння з банею на вершку. Під тими склепіннями жевріє-палає, червонавий огонь, заграва од якого пливе й плигаю по сусідніх будинках і дахах, що губляться в темнім, як асфальт, небі. Під другою банею теж такий жертовник. Знизу од портала підводиться блакитно-синя світляна заграва чи завіса, яка перебиває криваве сяйво жертовників. На порталі ласкаво в'яжеться, зо всім задумом художнього освітлення, незмінний вензель — UFA.

Це коло Потсдамерпляцу.

Фантастика реклами.

Далі бачите — за шерегом сосудів, наповнених світляною рідиною, що побігли, як у безвість часу людські душі (це ті-ж електричні сонця в матових шкляних ковпаках), гам за кілька гін зриваються довга світляна ракета, розсипаються рожевими й синіми квітами, утворюючи якусь дивовижну пальму — і гасне. Потім знов спалахую, і знов. Але форми повторення математично точні.

Що-ж би це могло бути? Це реклама з спалахуючих різнокольорових лямпочок, що загравою метаються, коливаються й гаснуть.

Коли під'їхати ближче, то ви побачите ще й стрілку, що одбігаю в бік од того фонтану огнів.

І вона встромляються, на льоту спалахнувши лямпочками, в ріг будинку, де незмінний вензель — UFA.

Такий на перший зовнішній погляд Берлін уночі.

Що ж то за UFA? Це ініціяли найбільшого німецького кінематографічного тресту, що в одному Берліні маю. здаються, коло 200 кіно-театрів.

508. *Поліщук Валер'ян Львович* (1897–1937) — український письменник, поет і прозаїк, літературний критик і публіцист. Був репресований. — *Прим. упор.*

Кіно — юдине мистецтво, що цілком з нашої доби.

З одного зовнішнього спостереження виникає висновок, що кіно ю мистецтво, породжене містом електричного світла й асфальту, одним словом, кіно є мистецтво-дитина великого індустріалізованого міста. Це мистецтво нашої доби. Більш того, це юдине мистецтво, яке належить нам цілком, без всяких Елад і ренесансів.

Нам не треба копатися в гончарних виробах дітей природи, з якої небудь Атіки чи Етрурії. Колби й реторти хемічної лабораторії — ось де вариться це нове мистецтво, наше мистецтво, наша дитина, що зросла на наших очах, як велетень.

Нехай Академії, як от французька, що лише цього року внесла до словника слово «фільм», коли американський кіно-трест стоїть на другому чи на третьому місці американської індустрії, — нехай такі Академії ще хапаються за биті (може й чудові) черепки грецьких ваз і китайських болванців.

Ми любимо в першу чергу наше мистецтво, витончене вищою математикою і хемією, та будоване великими колективами, більшими за ті, що будували Раймський собор і Notre Dame.

Апельсини, щоб загасити слини буржуа.

Але західня буржуазія так і стремить, щоб з нашого чудового мистецтва зробити служницю прилюдного притону й кабаре, мюзік-голу, з його брудними смаками, що мають лише труїти робітників усіх галузів життя. Перед тим, як мусять демонструватися чергові фільми, або в антрактах по кіно, вилітають перед чистий, як сніг, екран заголені танцюристки і диким вихорем проходять у фокстротах під брязкіт джаз-банду. Коли драма на екрані за важка для шлунку буржуа, то йому дають в антракті розважитись, коли-ж весела, то живі жінки мають словом і формою ще розпалити ту веселість.

А щоб буржуа мав чим загасити слини, що починають котитись з розбухлого масного рота, то йому дають в антрактах безплатно апельсини.

Це, звичайно, по найбільш багатих кіно, по таких храмах з жертовниками. Важно, щоб зарекламувати той театр і щоб UFA добре заробляла. На все инше тій UFA наплювати й розтерти. На передмістях, будьте певні, апельсинів не роздають. Там і без них зголодніле на розвагу робітництво суне на стрункий зміст міщанських драм, або фільмів коко-точного шику.

Де виробляються фільми

Як-же робляться фільми? Де їх готують?

От я з тов. Досвітнім і вирішили обов’язково побувати на кіно-фабриці, що лежить кілометрів за двадцять од Берліну, в тихій місцевості.

Потяг міської залізниці заніс нас, тицяючи на пригородніх станціях більш-менш закуток, де ріс вичищений і виграсований сосновий лісок, було не закопчене небо і провінційне сонце. Зупинились на станції, пройшли тунелем попід автомобільним шляхом, що рівний на кілька десятків кілометрів, як стріла, цементований і з кам’яними бар’єрами, щоб через нього не переходили і на нього не вилазили. Мабуть і це використовую кіно-фабрика. Бо на тому шляху легко розгорнути максимальну швидкість на авто, що досягає звиш ста верст на годину.

З нами їде ще наш радянській кіно-режисер, що маю командіровку вивчити техніку німецького кіновиробництва.

Великі фальшовники.

Ось і фабрика. Великий корпус зі шкляним дахом. Коли зайшли в середину, звернули увагу на те, що всі вікна й дах зроблено з синього шкла. Це краще при зйомці. Не заважаю жовте проміння, яке темнить на плівці.

Стоять різні картонні й деревляні колоші, пілястри, глибокі фотелі й инший театральний реквізит, але зроблений багато старанніше, ніж в театрі, бо на екрані все побільшується, і ті недоречності, що на сцені були-б непомітні, на екрані виступають дуже наочно. А це годиться. Тому й вбрання на кіно-артистах і артистках завжди повинні бути новенькі, без підправок і т. ин. Можуть бути з найдешевішої матерії, аби нові — і вони видадуться за шовкові.

Заходимо в найбільшу залю, де саме будуються ті різні павільйони, де робляться кіно-знимки, де робиться все: і ліс, і храми, і гори, і все, все.

І не думайте; будь ласка, що в натуральних розмірах. Ось нам показують щось подібне до рельєфної мали, яку ви бачили в школі — так званий ідеальний ландшафт, з басейнами річок, береговою лінією, скелями і урвиськами. Це виглядатиме на екрані, мов справжнє.

Два фільми поруч.

Сьогодні знимаються зразу два фільми поруч. Щоб не викликати артистів на кожну картину окремо, погоджують окремі кадри різних картин, де грають одні і ті-ж артисти, так що їм досить тільки переодягтися. В цьому кутку він грає капітяліста, а через годину, де відповідна декорація, гратиме євнуха.

Обід «зорі екрану» і нова краса.

А поки що «зоря екрану», артистка Л., збоку од тієї залі, на високому постаменті, в кріслах, з участю безлічі слуг, обідаю. Вона: жінка-коханка директора-власника кіно-фабрики, власник кіно-фабрики сам є й режисер, через те, може, вона й «зоря екрану».

Вона манірно і примхувато бере ложкою з вази, що її прислужливо тримаю кілька рук, бере суп, морщиться і їсть.

Для «зорі», для «цариці екрану» хай і в ательє дають змогу сидіти на троні та прилюдно, на взірець для всіх неуків, обідати.

Хтось коло мене зідхає: «А вона-ж, правда, гарна?».

Придивився. Тонка, декаденська і манірна постать, обличчя, яке не здібно ні про що инше думати, крім про те, як-би дорожче віддатись. Викохана рослина порожнього буржуазного салону, здібна бути лишень цяцькою для розваги чоловіка.

Ось вона — паразитарна жінка Европи в найдосконалішому своєму втіленні. Ось вона — героїня всіх фільмів, «гордість Европи».

Ні, не наша то жінка, чужа нам її краса (та й чи краса це?). Хай гордяться буржуа Заходу своєю анемією, ми гордитимемося своєю силою.

Почали знимати. І скоро, скоро ще один, черговий виріб фабрики фільмів буде кинуто на світовий ринок…

Кіно. 1926. № 4. Лютий. С. 20–21.

Spectator

ЛИСТ З НІМЕЧЧИНИ

1925 рік закінчився для німецької кіно-промисловости під прапором розпачливої боротьби за своє; існування, під прапором болісного опору систематичному наступові американської кіно-промисловости, розпочатого для завойовання німецького кіно-ринку.

Німеччина, коли кінчився період інфляції, стала що-до експлоатації смачним шматком для чужоземної кіно-промисловости, не зважаючи на збіднілість всіх верств німецької людности, не зважаючи на підупад одвідування кіно-театрів, бо все-таки спостерігаймо велику цікавість до екрану, до його героїв, його специфічного життя. Цьому не заважають навіть кризи й банкротства, що стали за останніх часів звичайними гостями життя німецької кіно-промисловости. Всі пі кризи є лише наслідок інфляційного періоду, коли, через постійне хитання німецької валюти, будь-яка точніша калькуляція в усіх галузях кінематографії, і виробництві, і прокаті, і кіно-театральній справі. була цілковито неможлива, коли доводилося жити виключно сьогоднішнім днем. Тим часом кінематографія перед вимагач достотного обліку. Правильно складений кошторис — перша запорука поспіху. На жаль, майже не знайдете в Німеччині режисера, що при роботі не перевищив-би в значній мірі складеного кошториса. Важко знайти театро-власника, що точно додержуй свої зобов'язання та контракти що до прокатчиків, тим більше, що одвідувачі кінематографів перебувають під значним впливом а моди» (справді ми спостерігаймо в кінематографії певні прояви моди — одночасний випуск серій картин на ту чи іншу течу, чомусь уподобану публікою).

За таких умов жодне комерційне підприємство не може сподіватися на успіх. Коли-ж звернутися до підприємств на чолі з умілими й значними комерсантами, то ми побачимо, що вони мають поспіх. Маємо приклад на таких Фільмах, як от «Phoebus-Film» та «Süd-Film».

Отже, кіно-промисловість у Німеччини може працювати. Тяга американців до Німеччини ще раз стверджує це.

Що може дати Німеччина?

Звичайно, точно визначити, що може дати той чи инший фільм у Німеччині, не можна. Хоча-б просто тому, що прибутковість фільму надто індивідуальна. Проте, вже можна встановити, що пересічний німецький фільм, зроблений без особливого розмаху, завжди окупає себе в самій Німеччині. Вважають, що такті фільм може легко дати з прокату від 200 до 300 тисяч марок загального прибутку. Я ще раз застерігаю, цифри стосуються лишень до пересічних німецьких фільмів, вартістю для Німеччини на 100–150 тисяч марок. Фільм працює в Німеччині близько два роки. Отже, з цього бачимо, що кожний німецький фільм, зроблений раціонально, окупається в Німеччині. До чужоземних фільмів з такою самою міркою підходити не можна. Пересічний чужоземний крам дає, значно менші зиски, одначе й вартість його відповідно менша (про бойовики я не говорю, бо вони роблять часом великі зиски і коштують відповідно до цього значно дорожче).

Зваживши на те, що Німеччина стала знову ринком, американська промисловість прикладам багато зусиль, щоб його завоювати. Для цього на початку Америка кинула на німецький ринок великі бойовики за незвичайно низьку ціну, остільки низьку, що навіть патріотичні почуття

німецьких прокатчиків і театро-власників приголомшились. Та незабаром розпочалася боротьба проти цієї американської агресивної політики, що спричинилася до встановлення так званого «контингента», себто всяких можливих захисних заходів. які мають стати на перепоні, обмежуючи доступ на німецький ринок фільмам чужоземного виробництва. Спочатку випробувано перепонне мито, та и воно, й инші спроби митного характеру не вдалися, бо всі ці посередні видатки американські прокатчики стягали потім з покупців фільмів, і фактично вони лягали на німецьких-же кіно-промисловців.

Рішучий удар чужоземній навалі, здавалося, зроблено рік тому, коли репрезентаційна організація від усіх німецьких кіно-об'єднань (так звана «Spitzenor-ganisation»), підтримана законодавчими органами,— запровадила новий принцип довозу в Німеччину чужоземних фільмів. Регулятором контролю стали на цей раз прокатчики, що мали право прокатувати лишень стільки чужоземних картин, скільки за цей самий час у їх було в прокаті картин німецьких.

Ця міра вплинула. Та в свою чергу й американці через якийсь час пристосувались й повели боротьбу за новими методами. Перш за все, американці почали організовувати сталі власні прокатні контори в Німеччині, що дало їм змогу спроваджувані картини на німецький ринок і позбавило їх від залежности що до вибору картин від німецьких прокатників. Позатим, маючи власний прокатний апарат, вони могли вмілою й безугавною рекламою звернути увагу публіки, а через те й театровласників, на своїх штатних акторів і режисерів, зробити їх близькими німецькій людності і так збільшити попит на фільми з їх участю. Проте, як-же обійти перепон ні міри? Тут то й виявилася хиба контингента. З'явилися так звані «контингентні)» фільми.

Молоді, або безробітні режисери швидко випускали, на вимогу прокатних фірм, дешеві фільми, на які прокатчики одержували право набувати картини чужоземного виробництва. Звичайно, ці фільми не робили великих зборів, та своєї мети вони досягали, — вони давали контингент. Коли-ж вони давали збитки, що при їх дешевині було майже виключено, то пі збитки перекладалися на чужоземний фільм і лишень здорожували його. Правда, були деякі випадки, коли для цього випускали цілком халтурні фільми, га їх кіно-цензура визнала непридатними для контингента, і після цього такі спроби більш не повторювалися.

Отже, безгрішшя і промислова криза, що їх переживає, німецька кінематографія, припала на час створення контингентних картин. Все це, взяте разом, дуже понизило її загальний художній рівень. Продаж німецьких фільмів закордон — став після війни переважно лотереєю. Не кожний фабрикант може дозволити собі розкіш робити висококваліфіковані фільми, призначені й для закордону. Дешевий фільм зроблений для Німеччини, що до всього дає, право на контингент, — вірна справа. Тому то більшість німецьких кіно-промисловців, яких передусім цікавить, звичайно, заробіток«, а не ідейні мотиви, присвятили себе фабрикації дешевих фільмів.

Виключенням до цього часу була «Уфа».

«Уфа», — найбільша німецька кіно-фірма, орієнтувалася в своїм виробництві не тільки на Німеччину, де вона була сувереном через багато власних великих театрів (130), але виявила за останній час дуже експансивні прагнення. «Уфа» розпочала, під керовництвом свого головного директора Помера, боротьбу з Америкою за світову владу. Та спроба ця закінчилася невдало. Правда, позиції «Уфа» в Европі за минулий рік значно зміцнилися. «Уфа» організувала, за прикладом американців, власні прокати в Австрії, Угорщині, Чехах, Польщі, Швеції та Італії. Склала тверді договори, основані на принципі обміну з французькими фірмами й, навіть, організувала своє власне представництво в Америці. Та продаж картин «Уфи» в Америку все-таки посувався більше, ніж кволо, не зважаючи на величезний успіх у американської публіки й преси двох проданих Америці фільмів «Уфи» — «Нібелунги» й «Остання людина». А раз фільм не був

проданий Америці й не завжди продавався Англії, то він давав дефіцит, бо Німеччина и продаж Европі, звичайно, не могли виправдати видатків на фільми, що їх вартість часом підносилась до мільйона марок і більше.

Це в зв'язку з безугавним поширенням «Уфи», що прагнула до світового панування, з видатками на купівлю й будову нових театрів, і призвело до кризи, якою закінчився солодкий сон німецької кінематографії про світову гегемонію.

Великі, часом нераціональні видатки, підтяли економічний добробут «Уфи», тим більше, що «Deutche-Bank», головний акціонер «Уфи», відмовився надалі її знову кредитувати. Довелось вдатися до позики на боці. Тут то й виявився скептицизм банків і великої індустрії до кінематографії. Не зважаючи на те, що майже всі великі банки репрезентовані в правлінні «Уфи», вона кредитів не одержала. Для неї прийшли критичні дні. її акції на біржі почали падати. А разом з цим кредит, відкритий банками всій німецькій кіно-промисловості (8-ми акційним товариствам і деяким дрібним фірмам), не перевищував 25 мільйонів марок, себто не був більший за 1 відсоток всіх кредитів, відкритих німецькій промисловості банками взагалі.

Тоді «Уфі» довелося звернутися до своїх американських конкурентів, що розуміли, яку перевагу дає в Німеччині спільна робота з «Уфою».

Перше в цих перегонах конкурентів за смачний приз до фінішу прийшло товариство «Універсаль». Та йому довелося поступитися перед спільним наступом двох найбільших американських фірм «Фамус-Плайерс» та «Метро-Гольдвін», і обмежитись лишень відступним од останніх. «Уфа»-ж одержала дуже пільговий десятирічний кредит на 4 000 000 доларів.

Перший момент здавалося, що «Уфу» цілком американізовано. Нині-ж опубліковані дані, які показують, «Уфі» пощастило заховати свою самостійність.

«Фамус-Плайерс», «Метро-Гольдвін» та «Уфа» створюють в Німеччині нове товариство, що через прокат «Уфи» розпочне розповсюджувати 60 фільмів по 20 кожної фірми. «Уфі» належить право добору цих 40 американських фільмів. Керовництво цим товариством буде передано правлінню з 4 людей (2 від «Уфи» і по одному від американців). Своєю чергою американські контрагенти «Уфи» беруть до Америки 10 фільмів виробництва «Уфи», які вони зобов'язуються не тільки пропустити через свій прокат 3 гарантією певної суми, а й обов'язково демонструвати в своїх першоекранних театрах на Бродвеї в Нью-Йорку. Цим уже частково розв'язується справа просування німецьких фільмів до Америки. Зорганізоване товариство працюватиме надалі й над виробництвом, при чім американці користуватимуться лише дорадчим голосом при виборі сценарія, режисера й акторів. Незабаром мають розпочати постановку двох таких фільмів. Що-ж до театрів «Уфи», то на них американський вплив не розповсюднюється. Тільки надалі, в разі поширення своєї театральної сітки, «Уфа» в кожнім окремім випадкові, згідно з договором, повинна пропонувати своїм партнерам половинну участь в купівлі.

Я свідомо детальніше зупинився на цій угоді, бо історія «Уфи» є фактично історія німецької кінематографії.

Угода з американцями потягла за собою низку перемін і в діяльності самої «Уфи».

Змінилися й коровники. «Deutsche Bank» провів на головного директора й голову правління «Уфи» свого ставленика, банківського діяча Баусбака, на обов'язку якого буде, певне до мінімуму, скорочувати видатки «Уфи». Перш за все це відіб'ється на виробництві, що його буде зменшено й здешевлено. Для представництва «Уфа», на зразок американських товариств, буде випускати щороку кілька бойовиків. А що весь апарат «Уфи» не пристосований до виробництва дешевих фільмів, то головна її діяльність зведеться, очевидно, до фінансування невеличких німецьких виробничих товариств, що з меншими видатками зможуть постачати «Уфі» потрібні

їй для контингенту фільми. «Уфа»-ж мусить мати можливість перепустити через свій прокат тільки 50 американських фільмів (40 згідно з договором і 10 за одступне «Універсалю»). З цього бачимо, як щільно зв'язана «Уфа» з усією рештою німецької кіно-промисловости.

В зв'язку з кардинальною зміною всього виробничого програму «Уфи», змушений був скласти свої повноваження Еріх Номер, дотеперішній голова «Уфи», бо ці зміни дуже різняться з його власними поглядами на виробництво. З його демісією, безперечно, скоротиться виробництво. Вже припинено роботи у всесвітньо-відомому кіно-містечку «Уфи» — Ней-Бабельзберзі, що призначений буде для культурно-освітнього відділу «Уфи», а незабаром чекають ще цілої низки заходів.

Тож ми бачимо, що американські товариства «Метро-Гольдвін» і «Фамус-Плайерс» набули в Німеччині через «Уфу» міцну прокатну базу для своїх картин. Коли додати до цього, що «Товариство об'єднаних акторів» купило гарний прокат берлінського товариства «Іфа», «Фокс-фільм» протягом двох років уже працює в Німеччині через свою прокатну контору «Дефа», і що «Універсаль», крім «Уфи», прийшов до згоди з давньою конторою «Брукман», то ми бачимо, що перша частина плану завойовання Німеччини закінчилася вдало. Американські кіно-промисловці стали твердою ногою на німецькому кіно-ринкові, тепер їм значно легше буде розпочати виконувати другу частину свого програму — якомога більше витісняти з німецьких кіно-театрів німецькі фільми.

Як з цим їм пощастить, побачимо потім. Нині-ж уже спостерігають невеличке зменшення симпатій у публіки до американських фільмів, та навряд, чи й теперішнє німецьке виробництво зможе дати публіці потрібне задоволення.

Берлін

Кіно. 1926. № 5. Березень. С. 26–28.

Ів. Кулік

АМЕРИКАНСЬКИЙ ФІЛЬМ

(Закінчення)

Отже, почну здалека. Трохи про звичайний тип американського фільму. Трохи про незвичайний. А потім про майбутній — Луні (або краще з малої літери, що був прикметник і множина: луні).

А що воно за «луні» таке?

Майте терпець. Дійду й до цього.

* * *

Американські фільми вражають одноманітністю. Це при неймовірних технічних можливостях. Американські кіно-фірми збудували великі міста, як от найбільше кіно-місто — Голівуд біля Лос-Анжелоса (Каліфорнія), спеціально для своїх зйомок. Там є все — гори, річки, залізниці, пароплави, ціла повітрофлота. Коли треба, щоб потонув, або згорів пароплав — топлять чи підпалюють справжній пароплав. На кіно-виробництво витрачаються не мільйони — мільярди. Все це оплачуються й дає, зиски. Та ще й які.

Та не радив-би заздрити. Американські фільми не вміють користати як слід з тих можливостей. А може й ринок не вимагає справжнього (з нашого погляду) використання їх.

Нотуймо факт: американські фільми вражають одноманітністю.

А ось докази.

* * *

Американські фільми поділяються на:

трюкові,

психологічні,

психологічно-трюкові.

Переважає третій тип. Ще не так давно американський глядач задовольнявся трюками без всякої психології. Останніми часами намітився певний перелом. Глядач почав вимагати глибшого змісту іі «ідей». Одначе психологія без трюків не прищепилася. Переміг мішаний тип. й трюки— щоб лоскотати нерви; є й ідеї духова страва.

Правда, ідеї вбогенькі. Трафарет.

* * *

Спинимося на т токах взагалі й на постановці з окрема. Не навпаки, бо тюркізм в Америці переважає над постановочністю. Погоня за трюками часто-густо відсуває на заднє тло і основну ідею, й додержання Загального тону постановки, й гру окремих артистів. Без трюків картина здається місцевому глядачеві нудною. Цей зрозуміло. Напрацювавшись за день, як віл, убивши (Знов на воловій кшталт) всі думки тютюновою чи гумовою жуйкою, затурканий гамором фабрики й шаленого руху вулиць, глядач вимагає волової дози трюків у розвагах — щоб не те, що лоскотали, а шарпали, шматували нерви. Це не тільки в кіно. По всяких парках га місцях розваги, по всяких «Коні-Айландах» треба, щоб вагонетка кидала людей з гори в провалля, або у воду, щоб закручений диск шпурляв людину через бар'єр, щоб сходи провалювались під ногами, щоб м'ячем можна було цілити не в дерев'яну мішень, а таки в голову живого негра.

Та повернемо до кіно.

Не будемо спинятись на комічних фільмах, як також на «ковбойських», де все збудовано на еквілібристичних, циркових вибриках, оминемо також всякі «гонові», автомобільні, потягові й пароплавні фільми. Не варто про це все розводитись, бо до нудоти набридав це з дня у день, коли герой разом з конем летить з височенної скелі в безодню й врятовується, коли автомобіль, без шин. без мотора, без коліс— все таки переганяє, коли з аварії пароплава ратується тільки герой та героїня (щоб поженитися), коли герой, неушкоджений, вискакує з-під потяга на повній ході. Різниця буває лише та, що комічний герой попадає під потяг через свою дурість, а трагічний — щоб врятувати дочку міліонера. чи пак. свою наречену.

Візьмемо для зразку три фільми, що все-таки відокремлюються від решти фільмів, які користалися тут великою популярністю. Фантастичну — «Багдадський Злодій», фантастично-наукову — «Загублений світ» і побутово-трюкову — «Золота пропасниця». Перша з них вже перейшла радянські екрани, думаю, що дійде до СРСР і решта (у всякому разі, варто, щоб дійшли). Грають у тих фільмах, і чудово грають, першокласові артисти — Дуглас Фербенкс і Чарлі Чаплін; на перший погляд здається, що це — складні постановки, що над ними багато працювали режисери. Але це лиш на перший погляд. В дійсності там попрацювали ремісники-бутафори найбільше, трохи менше — декоратори, але художнього замислу й творчої праці митця-режисера, постановщика — не було майже зовсім.

Про «Багдадського злодія» читачі вже маніть уяву, отже багато я на нього покликатись не буду. Скажу тільки, що від чарівної казки Шехерезади, від химерної фантазії, — там залишилося не багато. Де-ж тут таємничість східної казки? І де праця постановщика?

«Загублений світ» це щось подібне до наукової утопії на текст Конан-Дойля. Професор Чаленджер запевняє, що в Південній Америці, в пралісах, заховалися ще живі праісторичні істоти. Незважаючи на глазування колег —вчених, йому все таки пощастило скласти невелику експедицію й знайти в неграх Бразилії троглодітів і передісторичні почвари — бронтозаврів, птеродактилів то-що. Одного звіря він для доказу привозить у Лондон, але звір той втікає з клітки, ходить вулицями міста, руйнуючи все на своїм шляху, тікає, нарешті, Темзою в море.

В постановці цього фільму було дано все, крім утопії. Нетрі, дикуни, почвари — все це було таким реалістичним, що не можна було не захоплюватись майстерністю бутафора. Але режисера, як митця не помітно було ні в чому. Він рабськи з найменшими деталями виконав те, чого вимагала літера тексту сценарія. І вийшла інтересна побутова п'єса з нещасливим коханням і поцілунками.

Нарешті, третій фільм — «Золота пропасниця». Постановка Чарлі Чапліна, він-же граю там і головну ролю. Зміст собі так, дурничковий. Нездара-шукач золота прибував на Аляску, де після довгої низки комічних і трагічних пригод, стає, архи-міліонером і одружуються з коханою дівчиною. Комік Чарлі Чаплін у своїй незвичайно-талантовитій грі даю часом стільки широкого й трагічного патосу, що не можна дивитись на екран без хвилювання за долю героя. Решта артистів також дуже добре виконую свої ролі, фотографовано фільм не в декоративних павільйонах, а справді в Алясці. Все справжнє, все на екрані, як живе.

І це, власну, псую картину. Творчої фантазії режисера нема, нічого не залишаються і для уяви, для емоцій глядача. Бо навіть, коли в одного з героїв, під впливом голоду, починаються галюцинації й він баче замісць свого спільника — півня, що його він намагаються зарізати її з'їсти, — на екрані показано людину в костюмові справжнього півня, так, що можна було перерахувати все пір'я в його хвості. Ну, що-ж, і вийшов звичайнісінький живий півень, але ніяк не кошмарні візії напівбожевільної людини.

Отже, кіно в Америці виконую тільки ролю живої фотографії, радше рухливої фотографії. Мистецтва екрану, художніх досягнень, які-б примушували працювати й уяву глядача над твором екрану, — в Америці нема.

Є талановиті виконавці-артисти, є фокусники-бутафори, ю величезні технічні можливості, грубі капітали, але нема митців-постановщиків, нема мистецтва екрану.

Я бажав сказати: майже нема. Бо перші зародки художніх постановок, справді художніх постановок я вже бачив на американському екрані.

Власне, їх було всього тільки дві (у всякому разі, мені відомо лише про дві такі фільми). Перший художній фільм — «Невідомий Пурпур» пройшов екран якось непомітно и про нього мало згадувала преса. Не знаю ймення постановщика. Фабула така. Молодий вчений через злочин своєї жінки (крадіж церковних грошей, що переховувалися в нього) попадаю в тюрму.

Сам він від сусіда по камері дізнаються, хто винен у його ув'язненню (раніш він не знав, що гроші вкрала його власна жінка зі своїм коханцем). Обидва присягаються на помсту. Минув певний час. Жінка вийшла заміж за другого. Тим часом за кордоном з'явився знаменитий хемік-вчений, що здобув своїми винаходами всесвітню славу. Приїхав до Америки. По його приїзді почалися грабунки, що їх робив невловимий та невидимий злочинець, що підписувався: «Невідомий Пурпур». Ну, звичайно-ж, що той невідомий Пурпур, знаменитий вчений га недавній в'язень-хемік — та-ж сама особа. Він винайшов проміння, що робить людину невидимою — замісць неї видко лише пляму пурпурового світла. З метою помсти іі при допомозі спільника, він убиваю нового чоловіка своєї бувшої жінки, переслідую н страшними примарами і, нарешті забравши своїх дітей, від їздить з ними назавжди за кордон.

Перш за все вражають в цьому фільмі декоративні ефекти. Поруч зі справжніми домами, садами й т. п. там ціла низка натяків та примітивів, що залишають домальовувати решту уяві глядачів. Коли фігурую в дії тюрма, то показано лиш темний, важкий сілуєт будинку й дві освітлені загратовані плями — двері камер, що за ними маячать фігури двох в'язнів.

А зрештою, перебільшувати якостів цього фільму не доводиться. Це, все-таки, краще инших виконаний детективний боевик — і тільки.

Значно кращий другий фільм — «Жебрак на коні», що його поставив талановитий режисер Джеме Крузе в липні 1925 р.

«Жебрак на коні» в тракто-вці Крузе нагадуй найкращі постановки радянських нових театрів. Правда, тону не додержано крізь цілу Дуглас Фербенкс — «Багдадський Злодій» картину, може через те, що писали сценарій і п'єсу два автори, а постановщик повинен був рахуватись із їх протилежними вимогами. У фільмі § сон і яв. Яв змонтовано в реалістичних тонах, часом із зайвою шаржовою утрировкою. Сон, що, очевидячки, належить иншому авторові, — це справжній сон, кошмар, і в постановці його розгорнувся широко режисерів хист. Все разом — сатира на капіталістичну Америку.

Фабула й постановка тут остільки збігаються, що не можна писати про них окремо. Це єдиний, суцільний твір; отже спробуємо з'ясувати його сюжет.

Молодий композитор написав лише поважну симфонію і менш поважну пантоміму. Через злидні не може закінчити праці, бо йому доводиться виконувати всякі легковажні замовлення для шантанів, джаз-банду. Допомагає йому кохана дівчина-художниця. Приятель-лікар радить йому «женитись з грішми», щоб мати можливість займатися серйозною творчістю. Є й наречена на приміті — учениця композитора, дочка міліярдера. Композитор іде в гості до міліярдера, родина останнього повертаю візит. Це типова родина збагатівших міщан. Дочка-істеричка з манерами повії, син-дегенерат, іпохондрик, мати-міщанка, що ремигає ґуму, батько, що перериваю що-хвилі «світську» розмову, щоб по телефону купувати, продавати, стежити за біржою й збільшувати міліярди. В них розкішний палац з десятками лакеїв, ідіотськії, без всякого смаку оздоблений, із «заводним» піяніно, що награває на вальцах модні «джазові» арії. Все це, зашаржоване, викликаю бридоту і в глядача, й у композитора. Одначе, під впливом лікаря й коханої (вона саможертовно відмовляються від особистого щастя) — композитор по телефону пропоную мільярдерській дочці «рук й серце» й дістає згоду.

Зовсім змучений, знервований композитор засинав у кріслі. Починаються страшний, божевільний сон.

Це — 250° «Озера Люль» і Мейерхольда + розділи про Америку зі «150 000 000» Маяковського, помножене на Бедлам і «Коні-Айланд».

Нема ніякої можливости описати весь сон. Можна спинитись хіба на деяких окремих деталях його. Композитор (вісні) одружився з дочкою міліярдера й попадає у вир брудного міщансько-буржуазного життя, ще більш безглуздо-метушливого й галасливо-порожнього. ніж воно-б виглядало, мабуть, у дійсности. Сігара тестя й телефон його виростають до неймовірних розмірів, як і дурацького вигляду краватка синка-дегенерата, як бездарні везерунки на убранню молодої. Замісць десятків — сотні лакеїв. Тесть тягне зятя в свою контору. Посередині екрану, на темному тлі, яснішаю прямокутна платформа, просто в повітрі; над нею летять вгору й до полу вагонетки ліфтів, але та вагонетка, що до неї сідають тесть і зять — нерухома; замісць неї рухаються бруски противаги. Засідання директорів підприємства. Композитор розповідаю повчаючу байку, як він з робітника зробився мільйонером, — сатиру на досить розповсюджені в Америці автобіографії та інтерв'ю скороспечених мільйонерів.

Вмерли композиторові надії на спокійне життя й людяні умови праці по шлюбі з дочкою багача. Працювати ніколи й ніде — треба «робити гроші», приймати безліч пратіток і племінників жінки, вчитись танцювати: не на те його купив тесть, щоб дати йому можливість займатись мистецтвом.

І от, коли жінка подерла на шматки незакінчений рукопис симфонії, композитор вирішую, на пораду того-ж лікаря Райса, забити жінку й її родину. під рукою й зброя, до того і його власний тютюновий ніж, що збільшився до неймовірних розмірів. Він заміряються (лише заміряються, а не ріже, як було-б у звичайній американській постановці) ножем до кожного з гнобителів своїх, — всі конають, але кожне на свій кшталт: батько ще встигаю скинути попіл сигари в рурку телефону, синок — скривити призирливу міну й перейти на більш вигідне для скону місце, мати — нагадати, що синок, власне, хворий (вона це на кожному кроці каже жива).

Злочин розкрито. За вбивцею женуться полісмени. Порожній екран; без декорацій; пляма; на ній біжить юрба полісменів, помагаючи загрозливо «клобами» (дубинками); біжать, але залишаються на місці Знов порожній екран; біжить — утікаю злочинець-композитор; також залишаються на місці.

Сили композитора слабнуть; на екрані плями — він і полісмени; його ловлять і тягнуть на суд.

Фантастична обстановка суду. Суддя — той самий тесть у перуці — на високому помості; сигара й телефон. Присяглі — джаз-банд у циліндрах. Свідки — теща, жінка, її брат. Вони не сконали від удару ножа: капіталізм живучий.

Композитор захищаються: якби вони чули його симфонію, вони-б зрозуміли. Але він не може продемонструвати їм симфонію — рукопис подерто; він заграю хоч пантоміму. Присяглі витягають подушки й обурено лягають спаги, композитор грає, все зникаю — на екрані відбуваються пантоміма. Поставлено її поганенько, фабула заялозена — роман між королем і королевою, що під машкарами не пізнають одне одного. Але, по думці авторів сценарія, це мав бути високохудожній твір, отже повіримо їм.

Пантоміма скінчилась. Суд визнаю композитора винним.

Він обурений:

«Я буду апелювати до вищого суду».

О, це дуже просто. Той самий поміст із мільйонером-тестем підноситься вище; от вам і вищий суд. Композитора остаточно визнано винним і засуджено на каторжні роботи у фабриці джазу — на все життя.

Далі — фабрика джазу. Залізні клітки, як у звіринці. Крутяться під стелею колеса, мигтять трансмісії, — фабрика в русі. По клітках митці — поети, музиканти. В одній з них наш композитор. Наглядачі — ті-ж мільйонер з родиною. На їх жадання митці творять для продажу «художні» твори на очах публіки. Але коли доходить черга до композитора, він відмовляються писати музику для джазу, треба-ж йому колись закінчити симфонію. Даремно. Це — бунт слабої людини за ґратами. Йому заявляють: «Ти маєш працювати тут до смерти».

А, так! Тоді він воліє-вмерти одразу. Це не трудно. Лікар (той самий) і кохана дівчина беруться допомогти йому. З'являються вже знайомий тютюновий ніж. Він ще збільшився.

Майнув у повітрі. Не один — тисячі ножів.

Ні, це не ножі — це просто проміння, що пробилося в студію через вікно.

Сон скінчився. Проміння збудило композитора.

А далі — все пішло, як належить в порядних американських фільмах. Дочка міліонера відмовилася від шлюб, кохана повернулася, звідкись почтою прийшов чек на порядну суму — все

гаразд. Це — фільм незвичайний для американського кіно. Але й тут чимало суто-американських прогалин. Не-витривалість яви в порівнянню зі сном: зайве шаржування родини мільйонерів (воно наводить на думку, що це виняток, а не тип); дрібно-буржуазне трактування мистецтва (як ілюстрація до цього — пантоміма); щасливе закінчення з нагородою цнотливості, як водиться, грішми й шлюбом.

Це лише крок, і не дуже сміливий, до утворення справжнього ii добуржуазного ідеологією мистецтва екрану. А може й півкроку тільки.

Зовсім инша річ — «Луні» Роберта Вольфа.

Але, перш за все (чи, радше, нарешті) — хто такий Вольф і що таке Луні.

* * *

Тов. Роберт Л. Вольф — це молодий, ще й талановитий економіст і революційний письменник; пише більше віршів, ніж прози; член Робітничої (комуністичної) Партії Америки, хоч і не дуже активний. Він добре знаю капіталістичну машину, бо й сам вийшов з табору ворогів: батько його визначний фабрикант і власник залізниць, а сам Роберт Вольф, підчас війни, пішов охочекомонно на фронт.

Отже, в його устах це звучить особливо переконуюче, коли він називає американську капіталістичну систему — «Луні».

Луні — це скорочене «лунатик». Означає воно на англійській мові не просто «лунатик» у нашому розумінню цього слова, а радше — божевільний, скажений.

Луні — це законне (узаконене) рабство робітника в лабетах машини — залізної машини капіталізме й капіталістичної залізної машини; луні — ті, що гноблять, бо цей лад гноблення давно вже вийшов з їх послуху, оволодів ними; луні — гноблені, що вважають цей лад найвільнішим на світі та люблять своїх директорів; луні — страйкарі, що слухають угодовця — «миротворця» (в нас було б: меншовика) у попівському комірі; луні й сам цей угодовець, що думаю переконати директорів та покрити себе сяйвом слави, а закінчую кар'єру — навіть не пшиком — чорнильною плямою; луні — наглядач, що був колись, очевидячки чесним робітником (аджеж у нього ю годинник — подарунок від братви): луні — салдати. що в танках виходять на здавлення страйку; луні — директори, що гак наївно намагаються танками, поліцією, обіцянками «бути добрими», убиванням окремих борців — знищити більшовизм, знищити класову боротьбу.

Антитеза до луні — не більшовики, їх праця, їх газета, їх упертість і завзяття, що не виснажуються, не зникають і після того, як їх лави розчавлено бочками луні-газу, поліцією.

Боротьба між луні-ладом — і провісниками нового ладу, здорового, мускулястого, нормального.

Тов. Р. Вольф — поет, і його «Луні» — поема, хоч і написана прозою. Гарна, художня поема.

В цій поемі немає нічого зайвого. Позіхання рахівника — хіба це не свідчить, як його нудить марудна, тупа робота? Муха на босі ii нозі робітника — свідчить про те. як його задурманено релігійними забобонами: він не відважуються ворохнутись підчас молитви, — ворушить лиш пальцем ноги. Муха на дверях кабінету директорів показую вагання угодовця в передпокою. Павук з павутиною на завмерзлих машинах — відповідь на запевнення буржуазної газети, що на фабриці все гаразд, не вважаючи на страйк. Тютюнова жуйка салдата — ознака звички до механічности дій й міркування.

Ну, може трохи символізму є — хробак там атраментова пляма й т. и. Та ні. то не символізм, а лиш образна мова поезії, бо не забувайте, це-ж — поема.

В сценарії майже ніхто не говорить словами, але розмови показано образами, сценами: хіба-ж це не краще?

Героїв нема; окремі особи фігурують не часто, і завжди — як представники мас, клясів, імен нема — їх і не треба.

Сценарій кінчаються поразкою робітників, більшовиків: але поразка тимчасова: у двері знову влітає зфальцована газета. Так буде аж до перемоги. Песимізму — нема.

Для Америки — «Луні» лише фільм майбутнього. Але твір т. Р. Вольфа може стати фільмом чи п'єсою сучасного для наших радянських кіно 1 театрів.

Монреаль, Канада

Кіно. 1926. № 5. Березень. С. 29–30.

А. Басехес[509]

КІНО В НІМЕЧЧИНІ

Після імперіялістичної війни німецька кіно-індустрія зайняла в Європі першорядне місце й далеко випередила праматір кіно-Францію. Німецьке кіновиробництво у три рази більше проти решти європейського кіновиробництва. Навіть проти Сполучених Штатів, що безперечно панують на всесвітньому фільмовому ринкові, німецьке кіно має до-які свої переважні властивости.

Мистецьке оформлення кіно-картин у Німеччині своїм типом дуже відріжняються від картин американських. Технічна та промислова постановка кіно-справи у Німеччині теж відрізняється деякими властивостями од Америки. І зараз Німеччина, перебуваючи в затяжній та гострій кредитовій та економічній кризі, безумовно, збільшує своє кіновиробництво: це пояснюється тим, що американські капітали де далі все більшу участь беруть у німецькому кіновиробництві. Щоб охарактеризувати розмір німецького кіновиробництва, зазначу де кілька цифр. Число кінотеатрів у Німеччині досягає зараз 3 600. У самому Берліні близько 300 кіно, кожне на 350 місць, тоб-то по 33 берлінця припадає на одно місце в кінотеатрах. Щороку берлінські кінотеатри одвідує 40 міл. душ. Разом; з розвитком німецької кіносітки зростає й німецьке виробництво картин. Величезний кіно — «Концерн «Уфа» (Universum Film AG), що майже без перешкоди пазує на німецькому, фільмовому ринкові, цього сезону готується випустити щось 60 фільмів: цифра значна навіть, як на американські концерни.

З цих картин багато є таких, що коштують по кілька міліонів марок. Сполучені Штати держать у своїх руках 97% Всесвітнього виробництва кінофільмів, і звичайно, Німеччина не може змагатися а Америкою, що до самої кількости. Отже Німеччина звертає особливу увагу якість своїх картин. У німецькій кінематографії визначилася ціла низка видатних режисерів та артистів, як от Любіч, Мурнау, Фриц Ланг, Яннінгс та Конрад Вайдт, та инш. Німецькі картини це окремі етапи розвитку кіномистецтва. напр.: «Нібелунги», «Каллігарі», «Кабінет воскових фігур», та «Остання людина». Надто високо стоїть у Німеччині кіно-декоративна справа; старанність виконання бутафорій, величезність обсягу та не аби яке мистецьке керовництво оформленням

509. *Басехес Альфред (Бассехес) Йосипович* (1900–1969) — мистецтвознавець, критик. — *Прим. упор.*

кінокартини це найважливіші властивості німецьких картин. Що правда, розвиткові німецького кіно перешкоджає чимало помилок — занадто перебільшеного підкреслювання цієї докоративности та бутафорських ознак в картинах, але останнім часом напрям мистецького розвитку німецького кіно безупинно випростується й наприклад, од «Нібелунгів» до «Останньої людини» пройдено велику путь. Уже у «Нібелунгах» ця старанність виконання декоративної сторони картини впадає в око. На маленькому прикладові зі сценою на мосту у «Нібелунгах» показано всю старанність і витонченість роботи: ця сцена, що на екрані триває тільки півтори секунди, потрібувала 7 958 годин спільної роботи архитектів, режисерів, теслярів, акторів, тощо.

Із кіноархитектів у Німеччині особливо відомі Лені, Рериг та Пельциг.

Далеко гірше стоїть справа з людським матерія лом у німецькому кіно: в Америці у підході до кіноактора складалася метода утворення для кожного актора вузького жанру, що найбільш відповідає психологічним та фізіологічним властивостям цього актора. Багатство такого класифікованого людського матеріалу дає змогу американцям досягти найвищого реалізму у своїх картинах. У Німеччині ж, через те що вона бідніша та й через театральні традиції німецького кіно той самий актор береться до найріжноманітншиих ролів, так що таким чином і відзначилося декілька акторів, як от Яннінгс, Конрад Вайдт та инш, то все ж таки їх занадто мало, щоб усі навіть найменші ролі відоправалися майстерно. Тому німецьке кіно досі завжди користувалося зі способу зосередження ігри на деяких центральних персонажах. Зараз у цій ділянці починаються грунтовні зміни, й у Німеччині уже почато організацію кіноактора по ріжних амплуа, користуючися з американського досвіду

У Німеччині дедалі все більше місця займають побутові картини, так звані «mullien», — фільми-картини з життя й побуту сучасного міста та ріжних його шарів, від великопанського життя до побуту люмпен-пролетаріату. Єдина класа, що її життя й побут не змальовуються в кіно, — це пролетаріат. Але це звичайно зрозуміла річ: у країні, де кіно пристосовується до уподобання та інтересів дрібної буржуазії, инакше бути не може.

Цікава річ, що дедалі все більше політичного значіння надається «Великому Німому» у Німеччині. Усі партії використовує кіно, щоб утворювати політичні фільми, особливо досягти усліпу у цій ділянці праві партії, партії, що випустили торік цілу низку націоналістичних картин, як от «Фредерикус Рекс», «Життя Бісмарка» і т. д., в виразною політичною тенденцією. Тепер те саме робить і радикальна буржуазія спільно в соціял-демократами. Їх картина «Вільний народ» зараз демонструється в Німеччині і обстоює республіканські ідеали. Робітнича класа в Німеччині звичайно ще не може використати кіно на свою користь і тут йому дуже допомагають наші картини, що зрідка потрапляють до Німеччини. Нині у робітничих районах Берліну успішно йде радянська картина «Його заклик».

Надто поширена в Німеччині цікава галузь — *фільмів рекламних*, виробничих та культурно-освітніх. Не завжди навіть можна відрізнити рекламну картину од видовищної. Велики гроші платять ріжні фірми, щоб у картинах зазначено було їхню марку. Наприклад, відомий факт, що картина «Нанук» вроблена одною хутряною фірмою, хоча це можна пізнати тільки по тому, що артисти одягнені у хутра цієї фірми. Остання новина в цій ділянці — демонстрація маленьких рекламних фільмів. Особливим приладом в вікнах крамниць. Картини ці виконало чудово й в них пристосовано всі найновіші здобутки кінофотографії. Дуже поширені *виробничі та технічні картини*, вони робляться для промислової пропаганди та ріжних технічних потреб. Особливо треба відзначити заслугу німецького кіно це — картини *культурно-освітні*. Їх у Німеччині є найбільш і виконання їх особливо старанно. Найкращі з цих картин як, от «Шлях до краси й сили» та «Дива світо твору» куплена для нашого Союзу й мабуть незабаром їх демонструватимуться

на Україні. Окремо стоїть ціла серія *картин-мандрівок*. Сучасний оператор зі своєю камерою одвідує всі краї світу.

І Абесінія і небезпечна мандрівка Південною Африкою до верховини Кільманджару та Месопотамії, і нова Туреччина охоплені на фільмі меткими кінопромисловцями. Усі ці картини дуже цікаві і нашому глядачеві.

Не менш цікава й організація німецьких кіно-ательє. Мені припало побувати на найбільших німецьких виробництвах в Темпельгофі, Штакені і потім у фільмовому городку Ней-Бабельсберг. У Штакені ательє збудовано у величезному гаражі, де будовано замовлений для Америки цепелін К.З. Розмір цього гаражу такий великий, що в ньому рівночасно працює 3 кінотовариства. Окремо стоїть Ней-Бабельсберг. Тут робляться здебільшого масові фотографування з натури, тут же таки ставляться величезні бутафорські будівлі, потрібні для цього фотографування. Ней-Бабельсберг — це величезне підприємство Європи і займає в одній годині їзди од Берліну площу у 35 тис. кв. м етр. Уся ця площа заснована рейками та заставляє величезними будівлями, круг цих будівель завжди кипить гаряча робота. У літку у Ней-Бабельсберзі працює до 1 тис. робітників. У зимку число їх меншає до 500–700 чол. Усе потрібне для фільм робиться тут же на місті, у власних майстернях. На величезній ділянці у цього підприємства є близько 5 тис. ламп та юпітерів, деякі з них силою мало 1 міл. свічок.

При виробництві є навіть власний звірник, що поповнюється численними експедиціям «Уфа». На ділянці Ней-Бабальсберга зараз ставиться ціла низка величезних декорацій для майбутньої картали: «Метрополіс». Ця картина своєю величезністю перевищить усі фільми, що в Німеччині до цього часу було вироблено. Режисуру проводить Фриц Ланг. Сценарій картини описує боротьбу владарів із невільними робітниками в місті майбутнього — Метрополіс.

Звичайно тут все можним в кохання двох молодих людей з цих супротивних класів. Цю шаблонову тему утопічного роману підкрашують широко та імпозантно картини з життя міста, майбутности, та сцени велетенської боротьби, що в ньому відбувається.

Останніми часами значно удосконалило також кіно, що промовляє. Винахід «Три Ергон», що вживається в Німеччині, наближається навіть уже до своєї промислової експлоатації. Винахід витворено на засаді фотографування звука й тому «Три Ергон» фільм на декілька міліметрів ширший звичайного і на зайвій смужці поруч картини сфотографовано й звук. На різдво «Уфа» виготовила картину, що промовляла, звичайно, розміром не велика. Усі звуки великої ярмарки цій картині вдалися дуже гарно. У зв'язку з великим розвитком розмовного кіно німецька фільмова преса уже жваво обмірковує питання про той вплив, що його вчинить цей винахід на мистецький бік кіно. Справді, бо пристосувати звук до кінокартини, не ламаючи всіх основних законів і методів її будови, дуже тяжко. У Німеччині поки що гадають, що картини не на всім своїм протязі будуть розмовні, а тільки в деяких частинах осібно відокремлених картин буде додано звуковий текст.

Кольорове кіно теж уже досягло розвитку промислового вжитку. Декілька технічних винаходів ще більш відкреслюють ту величезну перспективу, що розгортається перед кіно. На першому місці серед усіх новин кіно-техніки стоїть «Шуфтанівський» винахід: це система люстер, завдяки їй гру акторів можна фотографувати на 3 цяцькових моделів, або ж навіть в вікні такої моделі. Дякуючи цьому винаходові можна творити великі постановочні картини без відповідних величезних будівель. Цей винахід, а також і всі новини, що зараз з'явилися у німецькому кіно можна використати й у нас він допоможе нам утворити кіно, що не тільки ідейно, але й технічно стоятиме не низче від західнього.

Кіно. 1926. № 4. Лютий. С. 22–23; № 5. Березень. С. 29–30.
Культура і побут. 1926. № 9. 28 лютого. С. 6; № 10. 7 березня. С. 7–8.

М. Мораф

«УФА»

Уфа — три літери, що безугавно синіми й червоними промінами спалахують над велетенським берлінським кіно в Шарлотенбурзі Ам Зоо. Ці три літери скрізь, — на гудзиках лівреї швайцара-негритоса, на маленьких кепі грумів, на фресках колон, на дивовижно елегантних книжечках-програмках, перетятих єдвабними стрічечками. Реклама все: вже замало й не вистачає, трафаретних літер у повітрі, що виринаючи в світлянім снопі, освітлюють темне тло нічного неба, афіш у кафе, плакатів на стінках вагонів надземної і підземної залізниці. Треба чогось екстраординарного, що мимохіть зупиняло-б стомлене око європейця.

Шість дівчаток різного зросту, різної масти, починаючи від високої брюнетки й кінчаючи маленькою блондинкою, убрані в яскраві модні жовтаво-червоні барви, в утировано-куцих і вузьких одягах, в гостроносих черевичках, крикливих капелюшках на головах, шість жінок ідуть байдужою ходою по рівній панелі Берліну. Біля вітрини великої крамниці похід затримуються на мить, рівно на стільки, щоб зупинити на собі погляд тих, що входять до крамниці й що стоять біля вітрини, а потім рушаю далі, показуючи спини, на яких ніби випадково, замісць прикрас, жартівливим візерунком стоять три літери «Уфа». Публіка дивиться в слід.

Величезний натовп оточив авто. Приємно усміхнувшись до публіки, джентльмен високо трясе ящиком у повітрі, відчиняю його й витягаю повітряні балони. Зовсім прозорі, ніби мильні баньки, він кидаю їх у натовп, до гори, в опромінене сонцем нею.

Балони хитаються в повітрі, а инші зачепилися а карнизи кафе, за віти дерев, і публіка, знявши до гори руки, ловить їх з реготом. Ось мужчині пощастило впіймати, майже вирвати в иншого балон, і він передач його зраділій маленькій дівчинці. Дарма, зовсім дарма балон, що вартий 50 пфенігів, і все це для того, щоб публіка зайвий раз могла прочитати три літери «Уфа», написані блакитною фарбою на опаловім балоні.

Зовнішньої реклами мало, вона призначена переважно для провінціяльної публіки й чужоземців. Справжній берлінець знаю, що таке Уфа, і раз на два місяці, цебто за переміни програму, одвідаю Па-ласт ам-Цоо. Ту картину йому просто показувати неможна, її треба відповідно подати, обставити. Демонструються картина з японського життя і раніш, ніж ви увійдете до залі, вас оточую справжня Японія. Уже з вестибюля ви потрапляєте в країну, де сходить сонце. З ліфта входите в середину священного храму, де велетенська статуя Будди, топчучи коліньми пелюстки лотоса, приголомшую вас своїми розмірами.

Фойє театру перероблено на середину японської хати: паперові, рухомі стіни, високі вази, справжні японські матки, віяла й улюблені японцями яблуневі галузки. Японський художник-декоратор, спеціально запрошений Уфою на цю роботу, досвідченою рукою дав маленьку

ілюзію публіці й переніс її на мить до Японії. Під час сеансів граю справжній японський оркестр, з незвичайною для європейського вуха, неприємною музикою. Екран також декорований за японським стилем.

В перший день нової прем'єри. акторів вітають в Паласті ам-Цоо в залі глядачів, при великім натовпі публіки. Це — їхню свято.

Перша ложа біля екрана призначена для акторів. Дирекція вся в зборі. Урочиста музика, уквітчана заля, квітки без кінця й краю. Йде «Кабінет віщаних фігур», з участю Еміля Янінгса й Конрада Фейдта. В фойє стоїть величезна лялька на весь зріст Янінгса, одягненого турецьким пашею, й Конрада Фейдта — Іваном Лютим. Але ось до ложі входить живий Еміль Янінгс. Знову квіти й овації і, нарешті, демонстрація картини, без антрактів і позначення частин. Нас, радянських людей, це трохи стомлю, та спритні продавщиці апельсинів і шоколаду, що нечутно ступають по м'якім килимі, розвіюють оцю невеличку незручність.

Тепер про Нейбабельсберг. Про мою подоріж туди. Десята година. Сонячний осінній ранок. В торгпредстві СРСР вже зібралась публіка, що має їхати до кіно-фабрики. Серед них комерційний директор ВУФКУ, співробітники торгпредства, представники Госкіно.

Автомобіль швидко мчить через увесь Берлін за місто й незабаром в'їздить у околиці Вандзее. Поминувши озеро й лісок, під'їздимо до Нейбабельсбергу, де розташовано кіно-містечко «Уфи». Машини зупиняються на фабричному дворі. Ворота замикають на засувки. Директор фабрики зустрічам гостей і починав показувати фабрику. Поминувши будинок павільйону, ми виходимо на просторий майдан. Вдалені видати могилу з готичною вежею, а ще далі сільську дзвіницю. Малесенька річечка, що «виконуй ролю» Райна і зроблена спеціяльно для ставлення «Нібелунгів». Цілі гаї зі штучних дерев з величезним товстим дубом посередині, що з його дупла стремить дріт і пап'є-маше. Оглянувши середньовічний замок з неприступною стіною, берег Темзи, ми виходимо на вулицю, що править за Лондонську і що залита асфальтом. Увечорі ми дивимось масову з'йомку з руського життя. На однім плану споруджено частину Кремля, церкви; це мусить значити Червоний Майдан у Москві. Власне, сцена, як потім виявилось, була недотепно пришита до фабули романа, де героїня, руська графиня, вивезена з Росії чотирьохлітньою дитиною, живучи все життя в Англії, нараз відчула голос крови й виїхала до Росії. Вона потрапила в Москву саме на початок революції. Переодягнена, вона незабаром від'їздить із Росії знову до Англії, але за дією п'єси, вона, хоча не довго була в Росії, але цей момент треба також подати. Його подали, але як! Кіно-п'єсу ставив англійський режисер за англійським сценаріям. «Червоний Майдан», два паламарі, убрані в шапочки, обрамлені бором, і в строї часів Івана Лютого, який носили опричники, дзвонять на гвалт, віщуючи революцію. Поруч з церквою будинок, і на нім написано російською мовою «Д. Д. купца Епышкина», цебто торгова фірма крамаря Епишкіна. На майдані снує, народ зі смолоскипами в руках. І який народ!

Сцена з'йомки була величня. Майдан, оточений великою кількістю освітлювальних ламп і юпітерів, сяяв червонастим блиском, дінамо-машини страшенно гуркотіли, біля ніг билися товсті гумові канати, що переводили ток, помрежі з різних кінців майдану кричали в рупор, стоячи на своїх дозорних вежах, режисер стріляв у повітря, юрба на сімсот людей страшенно гула, смолоскипи тріщали, і видовисько було пишне. Бутафорське, звичайно, проте для кіноаматора велетенське.

Тепер про Бюлів-ресторан.

Найголовніший контигенг статистів у Берліні, як це не дивно, при великім безробітті німецьких акторів, складають руські емігранти. Статистам добре платять. Для багатьох далеких

від мистецтва людей, через пекучу матеріальну скруту, з'йомки стали за головне джерело прожитку.

При великій кількості кіно-фірм у Берліні потреба в статистах майже постійна. Масові з'йомки потрібують часом до 1 000 людей, і серед статистів можна спостерігати деяку організованість.

На Нетельберг-Штрассе в Бюловім ресторанчику утворилося щось подібне до біржі статистів, куди у вечорі заїздять помрежі й вербують акторів. «Треба стільки-то мужчин у фраках і дам у балевих строях» — виголошує помреж Уфи, або якоїсь иншої фірми, і гут-же записує призвіща охочих, видавши цетель-записку, що дає право одержати перепуску на фабрику. На п'яту годину вечора в ресторані дуже накурено й усі столики занято. Розмови у всіх про те саме: немає З чого жити, тяжко дістати роботу. На голених щоках і подмальованих устах та схудлих лицях одне тавро смутку й остраху за життя.

День на фабриці починається о 8-й, ні на хвилину не можна запізнитися, бо инакше брама вам буде зачинена на завжди. О шостій, взявши холодний душ, біжиш до підземної залізниці.

Шлях до фабрики від станції лежить через лісок, його не багато більше за кілометр, проте він видається довгим і стомлює, бо ноги грузнуть у піску.

За п'ять хвилин до 8-ої брама фабрична ще замкнута, але публіка стоїть і чекає« Рівно о 8-ій відчиняється невеличку кватирку у вікні, йде перевірка. Викликають статистів, відбирають цетелі й на заміну їх дають перепуски до фабрики з бланками й штемпелем Уфи. Потім ви відбуваєте суворий контроль, що не перепускає без паперців на фабрику нікого.

Діставшись до фабрики, поспішаєте до уборної, здаєте своє убрання й одержуєте відповідний стрій для вашої сьогоднішньої ролі: манашки, субретки, балерини, циганки з табору. Далі сяк так одягнув в уборній, ви йдете докінчувати свій туалет в одягальню. Одягальні на фабриці різні й займають окремі корпуси. В загальних одягальнях для статистів величезний стіл, лакований сірим лаком і поділений посередині ящиками на аршин заввишки. В покришки цих ящиків вставлено дзеркала. За кожним столом гримуються 20 статистів. В ящиках все потрібне для гриму: пудра, олівці, волосся, щипці, вазелін. Біля стін кімнати умивальники з гарячою й холодною водою, декілька парикмахерів обслуговують загальні вдягальні. В иншім корпусі вдягальні для акторів, вже славетних.

О 9 годині на фабриці розпочинаються зйомки, і робота починає всюди кипіти. В різних місцях і павільонах фабрики знимають окремі сцени різні режисери, різних фірм і з різних фільмів. Зйомкою кожної окремої сцени керує головний режисер, головний оператор та їхні помічники.

Тут знимають сцену «Монмартського шинку» і апаші та апашки біжать на місце, штовхаючи на ходу балерин, що поспішають до павільону. Там все підготовлено, щоб зняти лондонську вулицю. Асфальт полито водою, автобуси, самокатчики, доставці продуктів, блискучі машини стоять на місцях і чекають на постріл-гасло. Головний режисер на дозорчій вежі, де наготовлено знимального апарата, радиться з головним оператором, що інформує в свою чергу помічників.

Установщики світла готові щохвилини включити мотори. Помреж, поділивши статистів на групи, призначає їм місця. Нарешті третій постріл, — все ходить, рухається, падає. Сцену знимають 5–6 разів кількома апаратами одразу, збоку, згори, просто. О 1-й, звичайно, маленька перерва, всі стрімголов біжать до їдальні. І їдальня в цей час — кумедне видовисько. Балерини, монахи, кловни з кухолями пива, грогу, сосисками, навстойки й навсидьки швидко їдять, щоб встигнути завчасно знову на пляц. І лихо тому, хто запізниться.

Коли зйомка запізнюється до після 4-ої години, всім платять додаткові. Статист радо стежить за стрілкою, коли вона переступає 4-ту, але режисери на це Зважають і силкуються закінчити зйомку, не затягаючи її без особливої потреби. Після 4-ої, з фабрики йдуть лишень ті, хто

не занятий в нічній зйомці. Ті, що лишаются на нічну зйомку, одержують в півтора рази більше, ніж звичайно. Нічна зйомка дає добрий заробіток, хоча й стомлює. Заким іде підготовка до неї, можна спочити в одягальні, умитися, попоїсти, навіть затримати на годину. Триває вона часом до 12-ої години ночи. На дворі холодно, актори, що часто й густо за п'єсою одягнуті в легкий одіж, дрижать від холоду. Після закінчення зйомки, Знявши грим і здавши стрій, стаєш у довгу чергу до каси, що вказана на квиткові, де після виплати десятивідсоткового гербового податку, одержуєш гроші.

Тим самим чином біжиш потім назад до станції, тратиш марно півтори години у вагонах підземної залізниці, і глупої ночі тихенько йдеш коридором до свого ліжка, щоб не побудити сонних німців. А о 6-й рано, поборюєш сон холодним душем стрімголов на вулицю. Весело поглядаючи на небо, поспішаєш знову до потягу, що несе тебе на ту-ж фабрику.

Кіно. 1926. № 6/7 травень. С. 24–26.

А. Бассехес

НЕЙ БАБЕЛЬСБЕРГ

Ней Бабельсберг — Лосанджелос німецької кінематографії. Він, правда, значно меншин від славного американського кіно-городця, та в Німеччині все таки найбільший. Тому я з особливою приємністю зустрів Запросини побувати в нім.

Ней Бабельсберг належить Декле, найбільшій організації зі складу концерну «УФА». За одну годину їзди від Берліну, серед прекрасної місцевості! розташований Ней Бабельсберг. УФА володіє тут простором на 350 тисяч квадратових метрів. Увесь простір нині вже використаний під ательє, майстерні та архітектуру для зйомок. Перше, що вражає відвідувача Бабельсбергу, — це зразковий порядок, те, що він є цілком промисловим підприємством. Вся робота провадиться за календарною системою. Робітників у

Ней Бабельсберзі літом працює близько 1 000 душ, а зимою від 500 до 700 душ. Все, що треба для постановок: одяги, бутафорія, лаштунки і т. и., виробляє саме підприємство. Є своя електрична станція силою на 10 000 ампер. Тепер її силу мають подвоїти. На всім просторі Ней Бабельсбергу є близько 500 ламп

і юпітерів, деякі на один-півтора мільйони свічок. Має Ней Бабельсберг і власний звіринець, у якім більшість звірів муштровані. Деяким екземплярам з цього звіринця позаздрили-б, навіть, наші зоологічні сади: комашкоїди, різні породи мавп і птахів з Південної Америки. Більшість звірів привезли експедиції УФА, що для зйомок їздять по всім світі. Я сам їхав на пароплаві з фотографом УФА, що повертався після подорожі до Персії й віз звідтиля гадюк та кілька дрібних звірят.

Є, звичайно, й своя пожежна команда та шпиталь. Склеп для плівок збудовано, під землею, до того так, що він поділений на низку камер з подвійними панцерними стінками. Така будова при вибухові однієї камери забезпечує инші від вогню.

Майстерня перук Бабельсбергу є? може, найкраща в світі. Суто по німецькі, любовно й систематизовано, перукарська справа доведена до стану цілої складної науки. В Америці кіно-зорі самі замовляють собі зачіски для екрану, тут це залежить лишень від режисера й перукаря. Ательє має та кольорових карток, з різними типами зачісок та характером облич. Є зразки різного фарбування волосся. Волосся всіх колірів розподілено за нумерною системою. Є також таблиці, що показують, як видаються всі коліри на екрані. Багато манекенів. Нарешті світляне спорудження, що дозволяв визначити, як та чи инша зачіска виглядатиме при штучнім світлі — в ательє.

В Ней Бабельсберзі тільки два невеликих ательє для з'йомок. Це пояснюються, тим що він призначений переважно для з'йомок на повітрі та для побудування величньої зйомочної архітектури.

В Німеччині ще й досі мало ательє, побудованих спеціально для з'йомок. В Штаакені, у величезному гаражі, де збудовано славний цепелін К. З., знімають одразу чи не три компанії. Головне ательє Фіебуса, теж великої кіно-компанії, перероблене з ресторану. Ательє-ж у Бабельсберзі, хоча й маленькі, проте збудовані за останнім словом техніки іі мають багатий світляний парк. Далі йдуть формовочна й скульптурні майстерні, що в їх роблять взірцеву, найкращу в світі бутафорію.

Одвідали ми іі реліквії велетенської постановки «Нібелунгів», їх УФА пильно береже. Славний дракон з цієї постановки, справді, на подив сумлінно зроблений.

Особливо цікавий новий винахід, який УФА вживаю для останніх постановок: за допомогою осібної камери з системою дзеркал та об'єктивів осягли спроможність фотографувати гру акторів на тлі забавкових, малесеньких макетів і постановок[510]. Осягли навіть того, що актор в картині виглядає з вікна забавкового будинку на один метр заввишки. Цей винахід маю величезне значіння, бо він дозволяю не робити натуральних, дуже коштовних декорацій. Тепер будують тільки нижні частини необхідних для зйомки декорацій, де відограються найскладніші кадри, а де приміром, треба зняти увесь величезний будинок на 20 поверхів заввишки з акторами на горішнім поверсі, користуються зі з йомки актора з макетом за допомогою згаданого апарату За нашої бідності ми не можемо поспішитися завеличніми зокола, багатими західними постановками, а користуючи з такого апарату, ми змогли-б і з невеличкими коштами робити великі постановочні фільми.

Тепер у Ней Бабельсберзі Мурнау ставить «Фауста», а Фриц Ланг — «Метрополіс». Обидві картини постановочні, з багатою архітектурою. На весь Бабельсберг наклав тавро Фриц Ланг. Він може не зо

дуже талановитий і тонкий режисер, проте великий організатор і майстер на великі рекламні, історичні фільми з масовими сценами.

В Бабельсберзі ще й донині стоять величезні палаци й будівлі, побудовані для його минулих картин. З поміж них вирізняються архітектура для «Хроніки Грахуса», недавно поставленої картини з життя середніх віків. Ніби й дійсно справжні пам'ятки старовини перенесено сюди, бо їх відтворено так майстерно, що, навіть, поблизу вони видаються за справжні будівлі.

Зараз Фриц Ланг з часів давньої історії й митів, у відтворенні яких він виявив великий розмах і брак історичного чуття, полинув у майбутню: «Метрополіс» — не місто майбутнього, де живуть загнані під землю робітники й смакують життя правителі. Вибухаю революція й, після довгої боротьби, перемагаю ідея любови, що мирить класи. Тема не нова, тисячі разів перевертана різними утопічними романами від Уельса до нашої Аеліти. Що до сценарія, то навряд, щоб він був оригінальний, мавши таку банальну тему.

510. Подібний засіб знимання в перше вжив оператор Рона на Одеській фабриці ВУФКУ, знимаючи фільм «Гамбург».

Проте величия архітектура, грандіозні масові, сцени, добрі актори й добрі технічні робітники, — все це подаю надію, що картина матиме надто ефектне й серйозне опрацьоване оформлення. Доволі сказати, що перед початком робот два місяці тривали засідання режисерів. Над архітектурою міста майбутнього, в «Метрополісі» працювали три архитекти, і їм пощастило створити дуже цікаві, навіть з погляду не тільки кінематографи, архітектурні мотиви.

«Фауст», за режисурою Мурнау, також вимагаю складної архітектури. Заким зроблено лишень портал готичного собору. Треба сказати, що в Бабельсберзі я ніде не бачив профарбованого полотна, фанери тощо; увесь фундамент сумлінно й поважно зроблений, і архітектуру поштукатурено. Що до цього, то звичайно, Німеччина не маю конкурентів. Роботу в Ней Бабельсберзі псую підсоння. Це підсоння не каліфорнійське, що так сприяло розвиткові американської кінематографії й, навіть, не наше кримське. Велетенська архітектура, призначена для зйомки на повітрі, в разі невідповідної години накриваються брезентами, щоб працювати з електрикою.

Закон конкуренції не дозволив нам побачити ще багато цікавого. Проте й цього вистачаю, щоб зробити висновки, і саме такі: нам слід тут багато учитися справі технічно оформляти картини, бо без цього не створимо жодної цінної і художньої картини. Особливо наші архітекти й художники знайдуть тут багато цікавого, чого варто повчитися, часто навіть більше цікавого, ніж у Америці.

Кіно. 1926. № 9. Липень. С. 29–30.

Тимеску

ФІЛЬМ І КІНО В ВИДНІ

(Від нашого кореспондента).

Сьогодні мистецтво в Відні — збиточне діло. Нема нічого дивного, що всі віденські театри борються в фінансовими труднощами, й багато в них стоять перед питанням про закриття. Валютні банкротства, безвиглядність у сфері індустрії й торгівлі, славнозвісне скорочення в державнім апараті та в приватних підприємствах викидають на вулицю велетенську «резервну армію», що тільки в Відні досягає цифри між 150 000 до 200 000 душ. Ця армія не може оплачувати мистецтво, вона мусить зректися не тільки мистецтва, але давіть пекучих потреб злиденного матеріального життя.

Замість передвоєнного, дрібно-міщанського, розважно-веселого Відня ми маємо сьогодні велике пошарпане пролетарське місто, де все менше чути мелодичні арії опер і все більше на їх місці стремлять незадоволенням масові демонстрації.

Можна було б гадати, що гари таких обставинах кінотеатри переживатимуть кращі часи, що рятуючись від прикрих хатніх злиднів, міщанство й робітництво підуть у кіно, шукаючи, як би забути нестерпучий біль щоденного життя. Нічого подібного. Коли кіновласники в центру, уникаючи оплати комунальних податків, скаржаться на збитки й перебільшують свої труднощі, то не підлягає жодному сумніву, що пригорода кіно вже давно мусять звертати увагу на дефіцит.

А коли кінематографічні підприємства в Відні не можуть працювати з користю, то і фільмова промисловість також не може не йти за цим явищем у хвості. Відомо, що де-кільки років тому ціла низка малих фільмових підприємств розташувалась у Вірі, а тепер навіть найбільше підприємство «Заха Товариство» залишає Відень і перебиріється до Берліну, щоб там розвинути свою діяльність. Сьогодні Відень перестав відогравати будь-яку ролю, незважаючи на те, що є потрібні для того передумови. Закордонна конкуренція починає заливати Відень, і кінофільми починають брати з Америки. Крім того чимало суне з Німеччини, як славнозвісна Уфа. Причиною цього почасти є те, що Німеччина після Локарно склала з Америкою угоду про фільми.

Ледве чи варто описувати зміст американських фільмів масової продукції. Сентиментальні любовні пригоди, що раз то більше військових спогадів, детективні романи, ріжні дешеві коміки витворюють всякі вибрики масового споживання. Ці фільми своїм плоским змісту звичайно, чимало спричиняються до того, що віденські театри щерять зуби порожніми місцями. Досить тільки порати кілька назв цих фільмів, щоб читач . міг скласти собі уяву, яке мистецтво дають ці фільми. Ось вони: «Ненависник жінок», «Дівчина з трьома коханцями», «Чорний янгол». Всі кіна оброблюють ідіотські любовні історії та патріотичні сцени за часів війни fl пожинають незадоволення та нудьгу.

І все ж таки, незважаючи на це, фільми такого порядку тут ідуть, що треба приписати тому тискові, який американський капітал виявляє в Середній Европі, а в першу чергу в Австрії та Німеччині. За допомогою, між іншим, дипломатії Америка нагадує своє фільмове виробництво Угорщині, промисловість якої в галузі фільму підпала цілком під команду американського капіталу. В Відні й Австрії як сказано вже, ніщо не стоїть на дорозі конкуренції. Навіть фільмовий закон, що має регулювати довіз фільмової продукції, не чинить американському підприємству ніяких труднощів, тим більше, що в наслідок санації й ріжних кредитів Австрія знаходиться цілковито в руках чужоземного капіталу.

Але ще більше кидається в вічі тиск американського капіталу в Німеччині, де працює вже чимало великих американських фільмових підприємств. Близько 1 000 кіно, що працюють в Австрії з її поруйнованим господарством, з її нездібним до видатків, населенням, менше цікавлять Америку ніж Німеччина, з її 4 000 кінотеатрів. Не дурно ж американська фільмова індустрія робить найбільші напруження тут, щоб здобути ринок для вивозу своїй фільмової продукції.

Таким чином, поріднившись із німецьким ринком американський капітал вже розпочав свого роботу в усій Середній Европі. Новому курсові відповідають також і ті трюки, якими американський) капітал намагається завоювати ринок: він посилає по всіх країнах ріжні кіно-фільмові «зорі», щоб здобути нові верстви прихильників. До Відня приїздила ціла низка «зірок»: після Джека Кугана, Гюнар Тоне, німецькі артисти послали сюди Конрада Фейдта, Пауля Рихтера. Приїздили сюди також Мері Пікфорд та Дуглас Фербенкс, але після своїх фашистських вибриків в Італії вони принесли своїм американським капіталістам на віденському грунті тільки шкоду.

Треба зауважити, що серед пролетарських мас помічається тенденція негативно оцінювати ріжне капіталістичне й буржуазне сміття, що його кінофільмові Підприємства постачають па ринок. Але поки що це відбувається тільки в формі пасивній. Бойкот безглуздих капіталістичних фільмів далі мабуть прийме свідоміший характер і пплановішу форму. Але доки американські кінофільмові підприємства перебувають у руках капіталістів, доти вони даватимуть для кінотеатру тільки дурні безглузді речі. І поки сучасна цензура висітиме над робітником, доти всяке пролетарське мистецтво зустрічатиме тисячі перешкод.

Не зважаючи на всі злидні, багато робітників і безробітних доказали, що радянський фільм «Людина кличе» знайшов оцінку з повним інтересом і натхненням. Отже, Відень, не зважаючи на все, цікавиться мистецтвом ц і в кіно-театрі, коли річ має відповідний зміст і становить собою дійсне мистецтво. В цю хвилину увесь Відень чекає «Потемкина», який уже зробив свій тріумфальний похід по всій Німеччині та певно й тут захопить і розчулить маси. Хай пани-капіталісти жаліються на поганий заробіток у Відні, й у Середній Европі. Причина поганого стану кіно полягає не тільки в злиднях, але також і в зрості свідомости й духовного розвитку мас, що нині не задовольняються тенденційною продукцією буржуазних кіно-підприємств.

Культура і побут. 1926. № 29. 18 липня. С. 3.

Борисів

КІНО У ФРАНЦІЇ

Кіноклуб Франції.

Французькій кінематографічний клуб цього року почав широко розвивати свою діяльність. Окрім звичайних доказових кінематографічних сеансів, він організував ряд лекцій. Серед лекторів такі імена майстрів екрану, як: Абель Тапс, М. Л. Ербье, Анрі Руссель, Жак Епштейн і інш.

Більшість лекцій читається в помешканні театру «Стара Голуб'ятня»; лекції загально-приступні.

Студія Ірсулінок.

Кілька тижнів тому в самому центрі Латинського кварталу відкрився маленький, непоказний, тісний і скромно прибраний в середині кінематографічний театр «Студія Урсулінок».

Театр почав свою діяльність такою оригінальною програмою: 20 хвилин у довоєнному кінематографі, 20 хвилин в кінематографі майбутнього і «Вулиця Скорботи» — постановка Пабста.

В перші 20 хвилин, окрім хроніки 1910 року, показано й першу, поставлену в Парижі не тільки на натурі, а й у декораціях, драму. В другі 20 хвилин — картину Рене можна залічити до найкращих бойовиків нинішнього сезону.

Фільмо-бібліотека. Паризьке міське управління цими днями скінчило утворення спеціяльної фільмової й шкільної бібліотеки. Бібліотека має «кілька добре поставлених відділів.

Наскільки в перші 20 хвилин глядачі не можуть удержатися від сміху, навіть у найтрагічніших місцях, настільки ті самі глядачі не зважують, навіть посміхнутися, коли автор сценарій й режисер явно закликають публіку посміятися.

Перші кроки сполучення театру з кіном у Франції.

Б. Білінський (російський художник) послав на виставку «Cirna Ciné» свої шкіци костюмів і декорацій як для кінематографу, так і для театру. З кінематографічних згадаємо костюм принця в фільмі «Лев Моголів». З театральних — проект декорації для «Действа о Георгии Храбром» А. Ремізова. В цьому проектові Білінський дає сполучення театру з кіном: при постійних декораціях (для всіх актів) на задник проектується спеціальний фільм — абстрактний, що ритмом, темпом, метром сходиться із словами й дією п'єси.

Таким чином на сцені, замісць звичайної статичної декорації, маємо рухливий фон.

Нові фільми Н. Рінського.

Н. Рінський розробляє сценарії таких 3-х фільмів, постановку яких починає цього року.

Першим піде фільм «Король злодіїв» — по сценарію, написаному по п'єсі, що йшла в Парижі в театрі «Скала».

Цю веселу, гарну комедію Рінський ставитиме спільно з режисером Роже Ліоном.

Другим піде, мабуть, фільм «Охотник у Максима» — по відомій п'єсі під тою самою назвою.

І тільки коли з'являється на екрані «Вулиця Скорботи» — фільм, тяжкий настроєм, жорстокий сюжетом, його розробкою й манірою виконання — глядачі повертаються до нормального стану переживання дійсносте.

Нана. Цими днями режисер Ж. Рейнуар скінчив постановку картини «Нана», яку) вже й зараз, судячи по окремих зйомках; назвою, і третім — Мопасанівська «Вечірка», Клера «Антракт» по сценарію Патабія.

Культура і побут. 1926. № 29. 18 липня. С. 6.

М. Ірчан

БІЛЬШОВИКИ НА АМЕРИКАНСЬКОМУ ЕКРАНІ

(Від нашого американського кореспондента)

Великим успіхом за останні кілька місяців користується в Америці великий фільм «Тпе Volga Boatman» — «Волзькі бурлаки», вірніше «перевізники» («Boatman» — «лодочник», перевізник). Постановка Сесиль де Міла. Цікавий фільм з того боку, що в ньому вперше представлена не тільки в Америці, але взагалі в капіталістичній країні жовтнева революція в декількох симпатичного боку. Досі, коли на американському екрані появлялись більшовики, то це обов'язково були дикуни, кровожадні авантурники, грабіжники, зарослі і з ножем в зубах люде. Був це пострах для «чесних і мирних громадян» Америки та ін. капіталістичних країн,

У «Волзьких бурлаках», невідомо чому, більшовики представлені доволі симпатично, у далеко кращому світлі, як білогвардійці. А це в Капіталістичній Америці просто нечувана річ.

Треба визнати, що з технічного боку — постановка прекрасна, як і всі великі американські фільми. До того-ж «Волзькі бурлаки» належать до першорядних американських фільмів і йдуть тільки в найбільших .театрах Америки.

Починається фільм картиною татарського табору над Волгою, але в дійсності це швидче циганський табор. Волгою гурток бурлак тягнуть тяжку баржу. Запряжені в шлеї, йдуть берегом, а баржа пливе річкою. Каторжна робота. З усіх робітників ллється піт, деякі падають з утоми, але при тому співають відому пісню «Ей, ухнем, еще разик, еще раз»!..

В розкішному автомобілі над'їжджає офіцер царської армії князь Димітрій, а з ним княжна Віра. Княжні страшенно подобається спів волзьких бурлак, а особливо один здоровий, русявий бурлака Федір. За це наречений княжни князь Димітрій просто ненавидить оту «худобу», і коли Федір ненавмисно обливає його блискучий чобіт водою, офіцер наказує витерти, але бурлака відмовляється. Все-ж згодом він витирає своїм драним рукавом, а потім:

— Прийде ще час, що вас приневолять стерти ось це — і показує намуляну шлеєю синю смугу на своїх грудях. Звичайно, у відповідь. На це — свист канчука князя Димітрія по голові й обличчі бурлаки Федора.

Революція в Росії. (На фільмі вона зразу більшовицька!) Бурлака Федір командир полку. Червоні прапори в руках голоти, на прапорах ріжні написи: «За землю» За свободу!», «Да здравствует свобода»» і т. д. Федір під розписку роздає голоті зброю і з своїм «полком» гвардії (ля фільмі увесь час де Червона армія) приходить до замку князя Микити, батька княжни Віри. Князя-поміщика гвардійці примушують не тільки дати їм обід, але й самому слугувати при обіді. Однак все це робиться в дуже делікатний спосіб, так сказать, без великого насильства, без брутальности. Коли червоно-гвардійці п'ють за революцію, княжна демонстративно приливає з чарки вино на чобіт комполку. Тоді комполк:

— Витри це!

І княжна витирає, чобіт більшовика своїм розкішним одягом.

Вірний слуга князя не зносить такт зневаги до свого пана та княжни й хоче вбита комполку Федора, але вбиває його ад'ютанта. Гвардійці вимагають за смерть — смерти. Князь-батко хоче віддати своє життя, але його дочка Віра не Погоджується з тіш І жертвує себе. Але коли її хоче розстрілювати цілий відділ гвардійців, кн. Віра каже:

— Невже всі ви будете стріляти в одну безборонну жінку?

На де суворий, досі видержаний, революціонер-більшовик Федір:

— Де правда. Амуніція в нас дорога. Шкода для тебе так багато куль — і рішав застрілити її сам. З кімнати виходять всі гвардійці, залишається сам комполку й княжна. Він каже до неї ще цілу промову, але вона не видержує:

— Стріляй, я не можу чекати!

— Ти не можеш почекати п'ять хвилин. А ми чекали 500 літ.

Княжна розриває на грудях сорочку й малює хрестика, щоб Федір міг влучити в саме серце. Але — стається кіно-чудо. Без ніяких причин, якось раптово, комполку Федір, закохується в княжні Вірі, обливає її груди червоним вином, наказує впасти на долівку й удавати мертву, а сам стріляє в повітря…

Це найслабіше місце в фільмі, яке розчаровує до краю. Тим більше, що до того часу з боку Федора ніколи не було найменшого натяку на будь яку прихильність до княжни. Навпаки — тільки призирство й класова ненависть.

Коли комполку виносить «мертву» княжну, гвардійці викривають обман і намагаються вбити свого комполку-зрадника. Звичайно, Федір і княжна вспівають утікти. По дорозі княжна

переодягається в селянський одяг і разом із Федором, заночовує десь далеко в сільській корчмі, де Федір, в якого на гімнастьорці нашита червона зірка, а на рукаві напис «комполку», представляє княжну, як свою жінку і тим самим обдурює місцевих червоногвардійців.

Вночі село займають білогвардійці. Налітають з кіннотою, броневиками й цілою хмарою офіцерів. В корчмі розташовується штаб із командуючим князем Димітрієм, нареченим княжни Віри. Штабові офіцери захоплюють в окремій кімнаті комполку Федора і як більшовика ведуть до командую чого, а гарну селянку — (княжну Віру) — схоплюють, зривають з неї увесь одяг, і починаються дика оргія білогвардійських офіцерів.

Звичайно, князь Димітрій пізнає свою наречену, бере від неї слово, що в неї «нічого не було» з більшовиком і — Федора засуджує на: розстріл.

Білогвардійці святкують свою перемогу. В палаці повно панства. Гремить музика, білі виряджені офіцери і дами танцюють. І на очах танцюючого, веселого панства, князь Дмитрій наказує привчати навхрест до залізних воріт комполку Федора й розстріляти його. Салдати зараз-же біля його ніг копають могилу. Дами-аристократки з приємністю дивляться на цю картину. Але — знову кіно-«але»! Червоногвардійці під’їжджають баржею по Волзі, направляють на палац свої гармати й жарять. Палац в руїнах. Наскакують червоногвардійці, визволяють свого колишнього комполку-зрадника, захоплюють у полон всю білу знать.

Новий комполку, що перевів наступ на білих, доручає визволеному «Федорові судити полонених білогвардійців. І Федір видає такий присуд:

— Ми довгий час чекали на: волю й тягали тяжкі баржі. Хай-же оце панство стане тепер на нашому місці!

І офіцерів та їхніх дам запрягають ушлеї й примушують тягти баржу. Але — комполку Федір не може погодитися з тим, що й його кохана княжна Віра буде тягти. І коли її не хотять червоногвардійці звільніть від цього, Федір, «комполку», «революціонер-більшовик» — іде добровільно тягти баржу поруч з княжною, князем Димітрієм і іншими панами…

Революційний більшовицький трибунал.

Перед трибуналом — князь Димітрій, княжна Віра й колишній комполку Федір. Присуд: або виїзд поза кордони Радянських Республік, або щира праця а новій державі.

Княжна Віра стає в театральну позу і —

— Новій Росії потрібна стара кров. Я залишаюся тут для праці!

— Колишній комполку: Федір радіє. А князь Димітрій гордо заявляє:

— Я виїду!

Аристократ видержує в свойому становищі до кінця. Коли безсторонньо говорити, то це твердий характер, який навіть перед лицем смерти не зраджує своєї класи.

* * *

Я вмисне навів зміст фільму, щоби познайомити читача з ним ближче. Чи піде цей фільм на радянському екрані, — навряд. Хіба, що цю, по американському серйозну п’єсу, набув-би радянський екран замісць доброї комедії. Бо в СРСР для тих, що пережили революцію, вона була-б гарною комедією.

Правда, постановка велика, солідна и гарна. В ролях кращі сили, як Віл'ям Бойд (комполку Федір); Віктор Варконі (князь Димітрій); Елінор Фейр (княжна Віра); Т. Едисон (князь Микита) і інші.

Коли я звернув більшу увагу на цей фільм, то тільки тому, що він є першим фільмом, на якому може аж в надто толерантний спосіб представлено більшовиків, зокрема червоноармійців.

Поминаючи історичну неграмотність цього фільму, він сконструйований так, що мимоволі викликає в глядача симпатії до червоних, а не до здегенерованих білих.

Слід, зазначити, що підчас постановок цього фільму в американських кіно-театрах, особливо в Канаді (Вінніпег) і інші міста), публіка гучними оплесками вітає появу червоногвардійців і ріжні фрази проти білих. Радіє публіка й тоді, коли офіцери й дами тягнуть по Волзі баржу, або коли комполку Федір наказує княжні витерти (підчас революції) його чобіт своїм злототканим рукавом.

Вінніпег, Канада.

Культура і побут. 1926. № 30. 25 липня. С. 5–6.

Альф

ЕВОЛЮЦІЯ АМЕРИКАНСЬКОГО КІНО

На світі так уже все ведеться, що немає нічого вічного, і от в минуле уходять американські кінокартини з їхніми героїнями, з вимальованими сердечком устами, з піднесеним до горн поглядом блакитних очей, та герої з виголеним лицем, з твердим біцепсом, — найвищим аргументом в усіх складних випадках, що з ним незмінно знайомиться «злочинець» з чорними вусиками.

На наших очах вони уходять в далеке минуле, як уходить і уся патріярхальна, примітивна Америка.

Уже немає, «Америки для американців», сучасні енергійні янки переробили це гасло на нове: «Европа для американців».

Що-ж до кіно, то це одна з підпор американської індустрії, і в справі колонізації Европи Америкою воно посідав не другорядне місце.

Коли німці роблять фільм, як от «Нібелунги», то вони пишуть про пропагандування німецького духу, «німецького генія у всьому світі». Американці-ж практичніші й наївніші, — вони ладні дати Европі

фільм на її смак, вони ладні в Голівуді зробити новий Париж, Лондон або Берлін.

Американський кіно-примітив уже набрид Европі. Европі потрібні тепер психологічні драми, трагедія родини, особисті трагедії, їй більше не потрібні американські фільми з одвічною «моралью».

«Чим-би мале не тішилось, аби не плакало», — потираючи руки, гадає; янки, й виписує Любича[511], Дюпона, Янінгса та багато инших, завданням яких є в Америці робити справжні европейські фільми з психологією.

Правду кажучи не одній лише Европі набридли примітивні американські картини, вони набридли й самим господарям.

---

511. *Любич Ернст (LubitschErnst)* (1892–1947) — німецький і американський кінорежисер, актор, сценарист, продюсер. — *Прим. упор.*

Американська молодь за часи війни перебувала в Европі, «окультурилася». Та й в самій Америці вже не все так просто, уже з явилися деякі проблеми, рокові питання й трагедії.

В американців виявилися нерви, вони сприймають не лише бокс та біржу, але й страхіття, містика й душевні переживання їх лоскочуть.

В театрі ставлять «Гамлета», в кіно трапилася нечувана річ: Дюпон ставить «Ромео й Джульєтту», і наприкінці фільма молоді не цілуються над колискою їхнього немовлятка, а, як їм за п'єсою доводиться, — вмирають. Америка утворила навіть власних характерних акторів. Дипломата грає; вже не старий дядько з Кентуккі, а непроникливий Менжу[512] — європеєць з вишуканими манерами, з складним чуттям.

Чаплін ставить фільмові побутові драми, напр., «Парижанку». Але цього мало. Коли європейське, то хай уже це буде перший сорт, так вимагає; янки, і от з'являється американський Янінгс — Чаней[513].

Лон Чаней у нас ще не відомий, проте в Америці він зажив уже собі слави. Лон Чаней виріс поміж глухо німих, і тому виразність його жесту бездоганна. Картини, що в них він бере участь, гостро різняться від трафаретних тем американських фільмів. Тут замісць біцепса виступає «душа». Чаней характеризує нову стадію розвитку американського фільма, в якій з примітивної, лише зовнішньої форми, кіно-інтрига переходить у внутрішню форму душевної трагедії, в наростання внутрішнього конфлікти та його розв'язання.

За Европою в Америці розвивається буржуазна психологічна драма.

Слава Чанея починається з містично-авантурницького фільма «Привид у Паризькій опері»[514], переробленого з дешевого, напівбульварного роману. В цій картині Чаней грає ролю не то привида, не то божевільного, що завдяки могутній силі волі та через складні технічні засоби може виступати проти громади, боротися з нею.

Лише гра Чанея підносить цю картину над бульварщиною. Змальований ним жахливий образ примушує глядача здригатися, хоч цей образ і хибує на типову для американців рису — відсутність почуття міри.

Остання картина Чанея — переробка драми Леоніда Андреєва «Той, кого б'ють». В цій картині Чаней разом з відомим режисером Еріхом Сьорстремом досяг високої майстерності!.

Треба сказати, що американці, свою нову любов до Европи, трохи «поголили» сюжет драми Андреєва, і діло не обходиться без того, щоби двоє закоханих не з'єдналися в картини.

Американське кіно починає втрачати свій «демократичний» характер, і в своїй продукції починає рівнятися на буржуазно-міщанські шари. На ті шари, що для них актуальні проблеми психологізму, що поволі, за Европою починає цікавитися культом особи та індивідуалізмом, а це є наслідком розпаду та розкладу отаких шарів.

Американське кіно, хоч його керовники й не мають на думці, показуючи сучасне життя, поглибити його та освітити може не відгукнутися на це перевродження.

Американський біцепс в кіно поволі сходить зі сцени.

Кіно. 1926. № 10. Серпень. С. 5.

512. *Менжу Адольф Джон (Menjou Adolphe Jean)* (1890–1963) — американський актор. — *Прим. упор.*

513. *Чейні Лон (Chaney Lon)* (1883–1930) — американський актор, режисер, сценарист і гример німого кіно. Вважається одним з найсильніших і різнопланових акторів раннього кінематографа. Прославився здатністю до невпізнання змінювати свою зовнішність, завдяки чому отримав прізвисько «Людина з тисячею облич». — *Прим. упор.*

514. «Привид Опери» (The Phantom of the Opera, 1925, реж. Р. Джуліан). — *Прим. упор.*

Альф [Б. Альтшулер]

КУЛЬТУРФІЛЬМ НА ЗАХОДІ

У нас ще мало відомий західний науковий фільм, а тим часом він багато цікавіший ніж більшість західних «бойовиків», що демонструються по наших кіно-театрах.

Назва — культурфільм на Заході об'єднує фільм індустріяльний, науковий та учбовий, а також фільм експедиційний.

Тільки випадково зразки західного культурфільма на взір фільма про «Теорію відносности» або «про «Омоложування» демонструвались у нас.

За останні роки у всіх країнах Европи й Америки виробництво культурфільми значно зросло кількосно і поліпшено якісно; коли до війни на першому місці в цьому відношенні стояла Франція, то зараз за першенство сперечаються Сполучені Штати й Німеччина.

Америка виробляє велику кількість культурфільм, досить сказати, що в каталозі одної лише фірми їх перераховано до тисячі, одначе за винятком індустріяльних і цілком наукових, — американські культурфільми дуже невдалі. Це пояснюється тим, що головним споживачем їх є церква — а тому і весь матеріял вкладений в фільм відповідно, тенденційно освітлений.

Значно вищі німецькі культурфільми. Не дивлячись на величезну кількість американських фільмів, німецькі конкурують з ними і знаходять збут в Америці. Так в цьому році, було експортовано до Сполучених Штатів з Німеччини до 300 культурфільмів. Розвиткові культурфільма стає правда на перешкоді те, що . він, звичайно не знаходить собі місця в загально-приступному кіно-театрі і для розповсюдження його необхідно будувати самостійну сітку.

В Німеччині ще до війни піднявся широкий рух за наближення культурфільмів до мас. «Кіно-Союз німецьких міст» в Німеччині особливо багато зробив в цьому напрямкові.

Все ж таки, поволі *культурфільм* одвойовує за останні роки собі місце в загальноприступному кіно-театрі і зараз вже найбільші кіно-концерни почали виробляти культурфільми.

З останньої продукції заслуговують уваги: «Чудеса творіння» — астрономічний фільм, «Шлях до краси і сили» — фільм про фізичний розвиток (мав надзвичайний успіх і зараз фірма Уфа готує другу його серію).

Потім ціла низка *експедиційних* фільмів-мандрівок: «З камерою через Африку до верхівля Кільманджаро» — фільм, що з'явився в наслідок надзвичайно цікавої експедиції до найвищого пункту Африки — верхівля Кільманджаро. Взагалі Африка приваблює до себе в останні часи експедиційні фільми всього світу: нещодавно закінчилась французька експедиція Сітроєна на автомобілях через Африку, що також дала фільм. Вийшов німецький фільм: «Ловля звірів в Абісинії» — цікавий своїми з'йомками життя та побуту, цієї, мало відомої країни.

Фільм *виробничий* не менш цікавий, а ніж фільм експедиційний. Частіш за все він утворюється промисловцями з рекламною метою, але все ж таки має наукове значіння. Німецький фільм — «Біле вугілля», «Ліс і деревообробочна індустрія», «Камінний вугіль»: і багато других стають допоміжними засобах ми у школі в Німеччині і по за її межами.

Цікаво як розповсюджується промисловий фільм. В побут Західної Европи вже увійшов комівояжер з кіно-апаратом, що демонструє фільми своєї фірми. Буває й так — фільм, що ілюструє

розмір і технічне устаткування якогось виробництва надсилається фірмою до контрагентів, як подарунок. Великі промислові підприємства вже мають на заводах свої театри для демонстрування таких фільмів.

Звичайно не цей рекламний бік виробничого фільма повинен нас цікавити. Велике значіння має фільм, що допомагає навчитися керувати якоюсь машиною нової конструкції. Корисний також фільм, що показує роботу машини при ріжних умовах: напр. пожежної, або трактора на ріжних грунтах.

Численні західні фільми до гігієні праці та охороні від нещасливих випадків також надзвичайно інтересні.

За останній час особливого значіння набув хірургічний фільм — в Сполучених Штатах навіть організовано спеціальну бібліотеку таких фільмів. Хірургічні, як і взагалі наукові фільми замішають звичайно не кіно-концерни а безпосередньо наукові установи. Заслуженою популярністю користуються в Германії наукові фільми берлінського і Віденського «Інституту для наукових досліду нас успіх.

У нас зовсім немає географічних, статистичних і картографічних фільмів цих інститутів, що особливо цінні своєю наочністю, географічного, економічного опису якоїсь галузі. Надзвичайно інтересні в цих фільмах рухомі кіно-діаграми. Зразком такого фільму може бути «Великий водяний путь: Рейн, Мейн, Дунай» (2 050 метрів). Інтересні наукові фільми віденського головного Кіноуправління. Варто згадати культурну діяльність товариства «Уранії», що організувало спеціальний кіно-театр для культурфільма. Оскільки широка діяльність «Уранії» можна бачити по тому, що вона кілька раз демонструвала наші, кіно-хроніки, бажаючи об'єктивно освітлити життя Радянського Союзу і розвіяти той наклеп, що увесь час точиться навколо нього.

Ознайомлення широких мас з кращими зразками західної культурфільми значно цінніше, ніж прокат у нас рекламних західних «бойовиків». Такі фільми як «Чудеса творіння» цілком пристосовані для загальноприступного кіно-театру і напевно мали б у нас успіх.

Слід, щоб наші наукові установи зацікавились цією оправою. Раніш, чи пізніш мусить зорганізуватись «товариство друзів наукового фільма», бо без широкої громадської бази тут важко що небудь зробити. Необхідно збільшити і поліпшити якісно наш експедиційний фільм. Безмежні простори нашого рогозу дають вдячний матеріял і для нас і для закордонного ринку.

Треба пам'ятати, що культурфільма не тільки має величезне значіння в справі освіти і популяризації науки, але й рухає наперед техніку кіно і навіть кіно-мистецтво.

Культура і побут. 1926. № 34. 22 серпня. С. 6–7.

Петро Буда

БОРОТЬБА ЗА КІНО

(Лист з Відня)

Той факт, що сучасне кіно стало, особливо по війні, масовим театром, що воно з великим поспіхом конкоруй з останнім і дає дуже гарний зиск, тоді як звичайні театри Центральної Европи та Балканів переживають хронічну тяжку кризу, неминуче викликав поміж зацікавленими великими американськими, французькими та німецькими фільмовими підприємствами досить гарячу боротьбу за ринок збуту їхньої продукції у тих країнах, які майже не мають своєї

власної кіно-індустрії. Отже цікаво трохи ближче придивитись до того, якими засобами та методами провадиться тут конкуренція поміж ними.

Передусім усі зацікавлені підприємства посилають до Відня, Будапешту, Букарешту, Варшави та Праги своїх найкращих акторів та артисток, щоб через відповідні публічні виступи відомі та славні «кіно-стар» широко рекламували різні фільмові трести та їх вироби. Себ-то, живе слово і сама особа популярних у широких колах кіно-публіки митців стала мимохіть знаряддям капіталістичного суперництва та звичайної грошової конкуренції. Крім того великі фільмові трести Америки, Німеччини та Франції витрачають величезні гроші на пропаганду у пресі, на анонси та инші форми реклами.

Тому не дивно, що американські та німецькі фільмові трести, бажаючи ці видатки зменшити та конкуренцію взагалі усунути, намагаються за останні роки утворити відповідні картелі.

Так, наприклад, відомі німецькі підприємства «Уфа» та «Агфа» недавно вже закінчили переговори з американським трестом «Парамоун» про організацію об'єднаного німецько-американського картелю, який має своєю метою опанувати фільмовим ринком у Центральній Европі та на Балканах.

Вихідним пунктом своєї експансії цей картель маю зробити Відень, бо хоч тут і існую своя власна продукція фільмів, але він ю тим міжнароднім центром, звідки найлегче можна поширювати кіно-фільми по инших сусідніх країнах. Крім того 280 Віденських кіно та 400 кіно-театрів инших австрійських міст і сел гарантують інвестований капітал та забезпечують досить значні прибутки.

А що Відень справді становиться дуже важливим кіно-центром, на це вказуй факт заснування тут різних кіно-журналів, широка пропаганда фільмів через оплачену критику в щоденних газетах та всякі реклами і анонси, на що німецько-американський картель «Уфа» витрачав безперечно чимало коштів, сподіваючись незабаром добитися монополії тутешнього кіно-ринку.

Таку саме ситуацію знаходимо в Угорщині, що нині не посідав ніякої власної кіно-індустрії, бо тутешня кіно-фабрика «Корвін» через брак засобів та через конкуренцію великих закордонних кіно-підприємств припинила скою продукцію ще у минулому році. А тепер на основі договору Угорського уряду зі згаданою вже фірмою «Уфа», остання отримала монопольну концесію на продукцію угорських фільмів взагалі. І ця концесія забезпечуй німецько-американській спілці безперечно досить значні прибутки, бо в одному Будапешті існує, коло 100 кіно та по инших містах Угорщини нараховуються ще 126 кіно-театрів.

Румунський кіно-ринок, навпаки, захопила майже цілком французька кіно-індустрія, що пояснюються у великій мірі взагалі тим культурним та політичним впливом у цій країні, що його вже здавна маю тут сучасна буржуазна Франція. Правда, недавно американські трести за допомогою німецьких фільмових підприємств робили спроби захитати французьку монополію у Румунії, проте переможцем з цієї боротьби вийшов таки французький капітал. А нині під керовництвом французів організується тут і перша румунська кіно-фабрика, щоб випускатиме різні фільми з румунського життя та історичної минувшини. Для цього у Букарешті складаються національний фільмовий фонд, який має регулярно побільшуватися прибутками від цензури фільмів та від мита на останні. Фільмова цензура працює у Румунії справді дуже енергійно, бо, наприклад, недавно заборонила «Потьомкіна», як також усі инші радянські фільми, а мита на закордонні фільми взагалі піднесено з належною метою аж до 17 золотих лей за кіло. Проте французький кіно-капітал не мав підстав бути ним невдоволений, захопивши майже цілком у свої руки прокат французьких фільмів у 30 великих кіно Будапешту та в 350 кіно-театрах інших румунських міст.

Великій успіх має французька кіно-індустрія також у Туреччині, де на основі урядової статистики ще в 1924 р. 50% прокату всіх фільмів припадало на американську, і тільки 30% на французьку продукцію, але у минулому році, через вдалу конкуренцію, французькі фільми складали вже 60% всього прокату, а американські тільки 30%. У поточному ропі боротьба за турецький кіно-ринок поміж обома головними конкурентами досягнула ще більшого напруження.

Отже, як бачимо, поміж різними групами інтернаціонального фільмового капіталу точиться досить гостра боротьба за ринки збуту своєї продукції, але на жаль, ця конкуренція зовсім не відбивається на ідейній якості їх фільмів, які пересічно, майже без винятку, мають штамп сантіментального прикрашування суворої дійсності!.

Кіно. 1926. № 11. Жовтень. С. 29–30.

Альф [Б. Альтшулер]

КУЛЬТУР-ФІЛЬМ У НІМЕЧЧИНІ

В Німеччині назвою «культур-фільм» об'єднується всі фільми, що не мають призначення видовищного, що не з'являються розвагою для глядачів і мають освітнє або виховальне значіння. Під цією назвою об'єднуються кіно-хроніка, фільм про подорожі, фільм індустрійний, рекламний, спортивний, науковий і навчальний.

Фільм видовищний і культур-фільм дуже важко поміж собою розрізнити, бо «культур-фільм» тепер не відмовляється від усіх засобів впливу, що питомі фільму видовищному, — від інтриги, сценарія, спеціяльного артиста та художньої режисури. З другого боку, багато видовищних фільмів дуже легко можна віднести до культур-фільмів, наприклад, багато постановочних історичних фільмів, що намагаються ілюструвати історію і точно відтворити яку-небудь добу, але, не зважаючи на деяку неточність цього розмежування, все-таки обидва ці вигляди фільмів можна розрізнити. Художньо-видовищний фільм — це кіно-картина, що в ній пильну увагу звертається на розвиток художнього боку, на емоціональний вплив на глядача. А культур-фільм нагадує нам за те, що кіно не лише новий вигляд мистецтва, але один із найбільших технічних винаходів нашого віку, який має величезне значіння в справі популяризування науки і навіть в справі наукових дослідів.

В культур-фільмі виступає на перший план технічне значіння кіно, Його значіння, яко наукового підручника.

Тепер, коли художнє кіно війшло в побут, забувають, що коли „воно народилося, то існувало лише як технічний винахід. Його творці на перший план висували наукове та технічне значіння і, навпаки, мало хто гадав, що художній фільм набуде розмірів, перед якими значно зменшиться перше призначення кіно: бути засобом для технічного та наукового процесу.

Таким чином за підвалини культур-фільму були перші досліди над винаходом рухомої картини.

До війни на першому місці, як виробник культур-фільмів, стояла Франція, ця батьківщина кінематографії. Пате й Гомон по всьому світі розповсюдили, тепер майже забуті «видові», свою дрібну хроніку та маленькі популярні фільми, що їх трохи соромно звати «науковими». Такі самі фільми виробляла італійська фірма «Чінес», американська Едісона та англійська Урбана. В Німеччині на ті часи власного виробництва культур-фільмів не було, і її ринок постачала французька кіно-індустрія.

В Німеччині вже на перше десятиріччя 20-го віку існувало досить багато великих прокатних організацій, що просували культур-фільм ближче до мас. Таке було, наприклад, «Німецьке товариство для поширення народньої освіти», «Інтернаціональна кінематографічна компанія».

Культур-фільму значно важче, аніж видовищному фільмові, розшукати свого глядача, і це завше перешкоджало йому розвиватися. Лише минаючи загальноприступні кіно-театри, культур-фільм може знайти свого спеціального, зацікавленого глядача, вторувавши собі шлях до вищої, середньої та й нижчої школи. Це не можна було-б здійснити, коли-б широкі кола громадянства та держава не підтримували його. Саме кіно-промисловці того часу дуже неприхильно ставилися до культур-фільму і старанно годували ринок кривавими бульварними картинами. Може тому в Німеччині дуже рано виявився широкий громадський рух на користь оздоровлення кіно й за культур-фільм.

Ще 1907 року було утворено «Товариство кінематографічної реформи», що об'єднало передове учительство, ліберальну пресу й кіно-робітників. Аж до початку війни низка отаких товариств провадила так звану «боротьбу за культур-фільм». Цікаво відзначити, що всі спроби примусити державу брати участь, допомагаючи просувати культур-фільм до шкіл, кінчилися нічим. Передові ліберальні вчені й вчителі не мали сили перемогти державну глупоту й реакційність, проте наслідком цього руху було те, що утворилася широка прокатна сітка культур-фільмів і випробовувалися всі способи просунути кіно до мас, щоб «просвіщати» їх так, як це було до вподоби «дуже ліберальним і передовим», але досить таки розумним проводирям руху за культур-фільм.

В цей час відбулися перші спроби утворити пересувні кіно-устави й організувати мандрівні сільські кіно-театри. В Штетині організується тоді культурницьке товариство «Уранія», що мало за мету засновувати постійні театри, де-б демонструвалися культур-фільми.

До початку війни дві організації особливо поширювали навчальні фільми: «Центральний інститут для виховання й навчання в Берліні» та «Кіно-спілка німецьких міст», що перебувала в Штетині.

Тоді-ж почалися спроби замінити французький культур-фільм на німецькому ринкові своїм, що мав-би бодай яку методологічну систему та підвалину, чим аніяк не міг похвалитися француз. Проте лише під час і по закінченню війни в Німеччині починає, розвиватися виробництво культур-фільмів.

1917 року з'їзд усіх зацікавлених товариств утворив «Німецький комітет для кіно-реформи» та «Кіно-спілку німецьких міст», утворивши цим для розвитку культур-фільма широку громадську базу. Га ії кіно-концерни зацікавилися цією справою. «Дейліг» видає індустріальні фільми, Уфа утворює, педагогічні фільми ії робить перші спроби великого культур-фільму, що заповнював-би так само, як картини для розваги, весь програм кіно-театру.

Починають виробляти культур-фільми, поруч з кіно-концернами, й різні педагогічні установи, наукові інститути та промислові підприємства.

Починають серйозно розробляти кожну галузь культур-фільму і розшукують власну авдиторію та власні методи поширення.

До післяреволюційного періоду належать відомі в СРСР картини, як от «Теорія відносности» та «Зволожування». Німецька кінематографія вже на топ час досягла в галузі виробництва культур-фільмів не аби-чого.

Як що ми хоча-би почасти знаємо великі німецькі науково-популярні фільми, то виробниче-індустріальні, що хоча й утворюються переважно для реклами, мають для нас велике значіння іі великий інтерес. Такі картини, як «Біле вугілля», «Фільм про кам'яне вугілля» або «Металургія» з'являються і в Німеччині й по инших країнах підручником для вищої школи й часто ввіходять навіть до її програму.

Деякі з таких картин незвичайно старанно і уважно готуються.

Фільм «Біле вугілля», що оце недавно закінчений, знимався два роки.

Розвиток промислового фільму йшов своїм шляхом, не залежним од великого громадянського руху за утворення навчально-шкільного фільму. Його стимулювали переважно промислові кола. Спроби поширення індустріального фільму також дуже різняться від инших виглядів культур фільма. Перші фільми такого гатунку самі фірми поширювали серед своїх контрагентів, бо картини ці з рекламною метою змальовували їхнє виробництво. Їх і тепер демонструється під час антрактів по західпіх кіно-театрах, і доведено, що вони є досить удалим способом реклами.

Найбільший вжиток мають картини про таке виробництво, в якому готуються машини, що їх важко показати покупцеві в роботі. Наприклад, на фільмові можна добре показати роботу трактора на тому або иншому ґрунті, підкресливши особливості й зазначивши на переваги його конструкції.

Спеціальний промисловий фільм згодиться тоді, коли треба вчити людей тією або иншою складною машиною керувати. При цьому дуже часто немає, нагальної потреби посилати разом з машиною нової конструкції до покупця спеціяльного майстра, що добре знає машину.

До промислового-ж фільму почасти належать численні німецькі фільми про гігієну та охорону праці та ціла низка картин про те, як запобігти нещасних випадків.

Великі можливості що до популяризування здобутків науки має науковий фільм.

В Німеччині особливо поширився фільм біологічний та медичний. Тепер, і в Німеччині і в Сполучених Штатах Америки утворено цілі бібліотеки медичних фільмів. Чисто наукове призначення таких картин виробило, або, вірніше, примусило виробити спеціяльні і досить складні методи, щоб їх утворити. Кіно дає можливість безперервно (чого не можна досягти, звичайно досліджуючи) спостерігати й змальовувати біологічний розвій того або иншого об'єкту, або, наприклад, сопоставляти для наочного порівняння однакові фази розвитку цілої низки явищ. Про наукове значіння таких фільмів нема чого й балакати.

Для нас особливо цікаві картини про наукову організацію праці, що, коли цю дисціплину вивчається, є не тільки необхідним підручником, але, через засіб загальмованого знимання, дають спроможність аналізувати й вивчати робочі рухи

За приклад таких фільмів може бути псіхо-технічний фільм про дослідження здібностей.

Особливе місце посідають картини статистичні, картографічні й географічні. Найкращі такі картини утворили Віденський та Берлінський «Інститут для культурних досліджень», де вживається дуже цікавих способів рухомої діяграми. Досконала мультиплікаційна робота, що потрібна для утворення оцих картин, дуже ускладнює виробництво їх. З картин цього типу особливо цікава «Велика путь річками Райн-Майн-Дунай».

Ті-ж таки «Інститути для культурних досліджень» випустили низку фільмів з історії мистецтва. Особливо велике значіння мають тут картини про архітектуру, що дають змогу показати особливості даного архітектурного стилю на витворах його гак, як це за звичайних умов

не було-б можливе. Те, що на екрані можна показати архітектурний витвір при різному освітленні, наближаючись до нього і відходячи, в різноманітних ракурсах і з різноманітних точок зору, — все це допомагає і поширює науку про архітектуру, поповнюючи і полегшуючи навчання.

Короткометражні рекламні фільми, що демонструються по театрах під час перерв, робляться по-більшости мультиплікаційним способом. На першому місці стоять тут фільми найстарішої рекламної фірми «Пінчевер», що, наприклад, видала чудовий рекламний фільм до всенімецького кіно-ярмарку.

Досвід останніх років довів, що широке громадянство цікавиться великими культур-фільмами не менше, аніж всілякими «бойовиками», і тому то великі кіно-фірми почали прискорено випускати низки культур-фільмів. Про число іі значіння їх можна мати уяву хоч-би з того, що цього року Німеччина до найвигадливішого кіно-ринку світу — до Америки, вивозить біля 300 культур-фільмів.

Науково-популярний фільм добився до театрів і дуже часто заповнює ввесь їхній програм. До найкращих фільмів цього типу належать картини культур-відділу Уфи: «Чудеса творіння» — астрономічний фільм, «Шлях до краси іі сили» — фільм про культуру тіла іі про спорт, «Чудеса блакитної затоки» — картина про чудеса підводного царства Неаполітанської затоки.

Великий попиту Німеччині мають фільми про подорожи, — всі найбільші кіно-організації, як от «Уфа», «Емелька», «Дейліг» влаштовували й влаштовують експедиції до всіх країн світу. Недавно вийшли такі картини: «Полювання в Абісінії» та «З камерою через Африку до шпилів Кільманджаро». Учасники подібних експедицій звичайно виступають з докладом та поясненнями під час демонстрування зробленої ними картини по кіно-театрах.

Таким чином, культур-фільм розвиваються і поширюються. Зараз він у німецькій кінопродукції посідаю видатне місце. В той самий час він спричиняються ще й до найновіших винаходів та досягнень в кіно-техніці, бо для знимання таких от, прикладом, незвичайно складних, дрібних та мало видних процесів, як процеси, візьмім, біологічні та медичні, потрібні дуже досконалі, точні й складні апарати. Промисловий фільм вимагаю вдосконаленої освітлювальної апаратури для освітлювання величезних промислових будівель, рекламні та географічні фільми вдосконалюють трюковий бік кіно, загальмоване та прискорене знимання, особливо розвиваються мультиплікація.

Коли раніше всі культур-фільми ставили які-небудь «уповноважені по зйомці», то тепер зрозуміли, що для доброго культур-фільму потрібен добрий, досвідчений режисер, знайомий гаразд і з освітловальною і знимальною технікою. Сучасний культур-фільм вимагає також і сценарія, й ніколи не відмовляються від усіх засобів впливу художньої картини, й коли позичає щось звідти, то й багато досвіду творцям кіно дає. Особлива точність культур-фільму, його обов'язкова наочність та виразність сприяють розвиткові «кіно-мови», яскравіше визначають межі можливостей кіно. На багатьох культур-фільмах є чого навчитися режисерам та операторам, що загрузли в трафареті кінематографічної літературщини, психологізмі та брехливій декоративності, навчитися динамічності, вмінню поводитися з річами, кінематографічному «показу» та фотографії культур-фільма.

Коли ми мусимо ще й досі вчитися чогось з західнього видовищного фільму, то тим більше мусимо ми вивчати західній культур-фільм.

Наші картини такого типу, всі як один, дуже недосконалі й невдалі, бо щоб утворити добрий культур-фільм, треба мати такий досвід, якого ми, безумовно, не маємо і мати на можемо.

Наш ринок завалено західнім фільмом для розваги, що часто й художньої цінности жодної не маю й шкідливий ідеологічно, а ось західній культур-фільм, і цінний, і корис ний, якщо

й отіняються у нас, то лише як виняток. На пе треба звернути увагу. Коли вміло рекламувати й супровадити демонстрування культур-фільма популярними докладами, то він знайде свого масового глядача і в нас.

Стоїть також на черзі у нас нагальна справа про ширше творення культур-фільму, зокрема дуже мало уваги звертають в СРСР на виробництво власного наукового фільму, що мав-би ринок для збуту й за межами Радянського Союзу. Так, наприклад, хирургія у нас дуже й дуже вдосконалена та розвинута, отже наш хирургічний фільм був-би цікавий і для Заходу.

Такі фільми, як от фільми про подорожі, ми зможемо дуже легко та з мінімальними витратами і хоч зараз робити. Безмежні простори нашого Союзу дають для цього величезний матеріал. Сучасний фільм про подорожі вже не ю звичайною збіркою цікавих краєвидів та типів, він намагаються як найповніше змалювати побут та нрави даного народу, а тому такий фільм може дуже стати на пригоді в справі ознайомлення широких мас з далекими іі мало відомими куточками нашого неозорого Союзу. На Захід такий фільм також уторую собі шлях, а, окрім того, для радянської кінохроніки він дасть багатющий і цікавий матеріал.

Отже, щоб утворити добрий радянській культур-фільм. треба прикласти ще багато роботи й багато часу, а найголовніше: треба притягти до певної справи громадську увагу й громадську допомогу.

Кіно. 1926. № 11. Жовтень. С. 31–33.

Альф [Б. Альтшулер]

НОВИЙ ВИД НІМЕЦЬКОЇ ФІЛЬМИ

С поміж німецьких картин, у нас майже тільки відомі великі монументальні фільми. За «Нібелунгами», «Калігарі», «Останньою людиною» та іншими бойовиками, що свого часу притягали увагу, недобачається середніх німецьких фільм, таю званих «Durchshnittfilm».

А проте вони мають особливу соціальну, технічну та художню установку, значно відмінну від «шлягерів» — бойвиків німецького кіно-виробництва.

Німецька «Гросфільма» ставиться з претензією на всесвітню славу і всесвітній ринок. Вона вдається їв екскурси в усі часи й епохи, щоб прикрасити картину постановочною барвистістю та бутафорським монументалізмом.

Від стародавнього епосу до проектованої в нереальне сучасності «Калігарі» від численних Берліхшгенів та Борджіа до Манон Леско, від старого доброго Фауста до майбутнього кіста «Метрополіс» — така е амплітуда коливань «німецької фільми. Тільки нещодавно поставлені «Остання людина» та «Варьете» доводять, що і в Гросфільмі помічається той самий поворот до вибору сучасного побуту, що вже здавна заполонив усю середню німецьку продукцію.

Кожна фільма має свою класову установку, його класового глядача.

В німецькій фільмі це надто добре, видно. Середня німецька фільма уважно стежить за кожною зміною громадського смаку і настроїв, її шлях іде: від містики та історичних сюжетів часів інфляції, що були за спосіб відійти від грізної дійсности до захоплення воєнними картинами, до «Фредерікус рекс». «Бісмарка» та до інших націоналістичних картин, що постали ображене національне почуття та буйні національні пристрасті буржуа і нарешті до «millien-film» останнього часу у своєрідній побутовщині. Ця побутовщина відповідає новій «стабілізації, що показує життя великого міста, вабить міського буржуа і міщанина до привабних вогнів кіно, де змальовується життя великосвітського кола, де як сучасна переробка казки про чарівного принця змальовується любовна інтрижка між одвідувачем «партера» з золотої молоди і нужденною модисткою з мансарда.

Відбитком побуту, відбитком часу і буржуазного суспільства «millien»-фільма в тисячу разів більше шроти декоративно-бутафорських німецьких бойовиків.

Міський «Mittelstand»-буржуа та міщанин у цих картинках змальований у всій своїй ідейній нікчемності з усією потворністю його життя, з усіма мізерними інтересами та жаданнями.

Цікавий є своєрідний Урбанізм цих фільм, Урбанізм еротики, кавярень та великосвітських курортів.

Раніше німецькому міщанинові кохання в фільмі подавалося з приправою містики, з крівавими пристрастями Борджіа, під затінком єгипетських пірамід, щоб заїдаючи, бутербродом він міг сказати «kolossal» благодушно дрімаючи. Тепер він хоче бачити самого себе, вік «Гретхен» давно вже минув, тепер він хоче своєї міської метушні, своєї гри «щастя» золота і випадку», щоб знову порожнім зором придивитися до строкатого калейдоскопу потворного життя нічного міста.

Таких картин сила-силенна, імення їх показують, що це за картини: «Напівшовк», «Три дочки швейцарові», «Кохання засліплює», «Люде про між себе», «Жінка на одну ніч» і т. д. Основа завжди одна — кохання, еротика, полохливе щастя і горе в маленьких тісненьких кватирках та в кавярнях з фокстротом. Ці фільми переважають навіть дешеві картини з пригодами плодючого Гаррі Піля. Кому потрібні його нескінчені трюки та плити. Куди чарівніші, куди більш захоплюють міщанина картини, де принаймні на екрані золото а блиск, безтурботне життя і модний курорт переплітається з його тмяним, пригнобленим лабетами великого міста життям.

Але загалом побутові фільми майже нікого не здіймаються понад утертою комедійною інтригою, іноді правда, в другорядних деталях, яскраво й виразно підкреслюючи характерні рисочки реального побуту.

Із режисерів, що втворили напрям «millien»-фільми особливо видатні Ріхард Освальд, Гергард Лампрехт та Шунцель.

Їхні фільми рідко досягають мистецького значіння, але завжди це соціальні документи, що характеризують свою добу і класу. Нам: воіни не цікаві. Але одного можна в них навчитися — тієї рівної витриманосте, згідности, технічної чистоти і стандартизованої якости цих картин, що ніколи не спускаються нижче певного рівня.

Наше кіно має величезне досягнення, але ї не менші провали. Наше кіно не має «стандарту». На одного «Потемкина» у нас припадають десятки невдалих картин. Нема середньої фільми, нема навіть середніх вимог, що ставилося б до фільми. Наші режисери так гадають, що кожна картина повинна бути бойовиком або ж нічим.

Навчитися ставити хутко — і дешево рядові картини, рівні і витримані, під усяким поглядом чого доброго є не менше завдання, ніж ставити окремі бойовики.

Культура і побут. 1926. № 40. 3 жовтня. С. 6.

А. Альф [Б. Альтшулер]

ЗА ЛАШТУНКАМИ НІМЕЦЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

Перед нами два. документи, що дають змогу зазирнути за лаштунки німецького кіно. Обидва вони можуть бути за добру науку останнім «химерникам», що зітхають за «волею мистецтва» і «диктатуру» ідеології в нашій кінематографії мають за непотрібний тягар.

Обидва документи виявляють реакційність і ні з чим незрівняний культурний занепад, такі властиві західно-европейскому зокрема німецькому буржуазному суспільству, що дає напрям німецькому кіно і на нього впливає.

Ці документи стосуються не до самої буржуазної держави, що своєю кіно-цензурою доволі вже певно обчикрижу здорові наdespite наростi німецького кіно, а безпосередньо до тих кол, що дають напрям розвиткові німецької кінематографії і в своїй реакційності далеко переганяють аргусів німецької кіно-цензури і навіть часто зустрічають опір від частини буржуазного суспільства.

Небувала від часу існування кіно своєю силою і розміром боротьба навколо «Броненосца Потемкіна», зворушивши все німецьке суспільство і викликавши виступ усіх політичних партій, доволі ясно виявила безпосереднє політичне значіння кіно.

Однак, деякі кінематографічні кола Німеччини силкувалися в цій боротьбі нап’ясти на себе машкару аполітичности.

Тоді саме, коли навіть буржуазне поступове суспільство запротестувало проти заборони «Потемкіна», німецький союз кіно-промисловців, що, звичайно, запобіг перед суспільством в усіх питаннях кінематографії мовчав, дарма що радикально-буржуазна «Berliner Tageblatt» в особливій статті викликала його висловити свою думку про це актуальне в Німеччині питання.

Однак, аналітичним союз бажав здатися тільки для суспільства, насправді ж він вжив рішучих заходів, щоб вплинути на цензурні установи Німеччини.

Перед нами — лист-обіжник німецького союзу кіно-промисловців до своїх членів у справі «Броненосца Потемкіна». Лист цей до того характерний, що його наводимо цілком увесь:

«На попереднім зібранні членів, німецького союзу кіно-промисловців обмірковувалося справу “Броненосца Потемкіна” причому висловлювалося загальну думку, що цю фільму треба б заборонити не через її політичні тенденції, а через її згубний вплив, що огрубляє і руйнує громадські звичаї. Постановлено зібрати увесь матеріал про попередні заборони фільм від цензурних установ, щоб протиставленням їх “Потемкіну” домогтися скасування заборони їх. Отже, союз кіно-промисловців прохає надсилати до союзу всі матеріали в справі попередніх заборон, що вийшли від цензури».

Таким чином, союз кіно-промисловців одразу хоче вбити двох зайців: по-перше, вплинути на кіно-цензуру, щоб вона застосовувала «політичної» формули в забороні фільмів, прирівнявши к «Потемкіна» під звичайну статтю німецької кіно-цензури, що забороняє криваві та занадто еротичні сюжети в кіно. Як що ж фільм дозволиться виставляти, домагатися дозволу тих, розрахованих на найгрубіші інстинкти глядача кіно-картин, що навіть німецька цензура, зовсім не така сувора, заборонила їх виставляти.

Давня мрія німецьких кіно-промисловців — це завдання скасувати, всі під цим поглядом, заборони з німецького кіно і з розв'язаними руками розпочати вистави порнографічних та кривавих фільм, що дають такі великі дивіденди.

Нема чого говорити, що цього листа-обіжника піде не оголошено. У пресі ж союз виступає, вдаючи з себе культурника, і близький до нього журнал «Licht Lied Luhne» вихваляє «аполітичність» союзу кіно-промисловців, що втручається в боротьбу навколо «Потемкіна».

Та облишмо бідолашного «Броненосца Потемкіна» і звернімося до самого німецького кіно.

У Німеччині дуже люблять писати про культурне значіння кіно. Кожнісінькому рекламному та базарному фільму «гнучка» німецька кінопреса надає культурної ваги.

Що ж говорить про прямування розвитку німецького кіно те суспільство, що безпосередньо дає напрям цьому кіно? Яким шляхом скеровує його розвиток це суспільство?

Наймогутніша та найавторитетніша організація, що впливає на характер німецької кінопродукції це є союз кінопрокатчиків Німеччини. Прокат стоїть між виробництвом і кіно-театром. І за ним, природньо, залишається слово в визначенні продукції майбутнього сезону.

Свою «поважну» думку в цім питанні висловило цього року правління Центрального союзу кінопрокатчиків Німеччини. Ось характерні вказівки цього союзу: «Цього року особливої цікавости набирає типово-німецький жанр… Знову зацікавлює світова війна, особливо морська. Крім того, цікавить історія рідного краю, Королева Луіза, Старий Фріц і т. інш… Військовий одяг та військовий побут дуже цікавить новий гральний фільм… Відомі народні пісні дають назви що мають успіх для сентиментальних та веселих сценаріїв… І потім віденський вальс. Відень є мета численних кіно-експедицій цього літа». І це все.

По-за межі цієї програми союз не виходить. Отакі є теми і зміст сучасних німецьких картин. Це не тільки «комерційний погляд», тут є і певне соціяльне завдання і соціальна мета, тут по можна сховатися за «аполітичність».

В усіх формах і на картині від комедії до історичного сюжету глядачеві майстерно подається найреакційніша націоналістична пропаганда, надто тим шкідлива і «антикультурна», що вона ніколи не виступить одверто, а завжди її подається в формі підленького підсолодженого еротикою та сентиментальністю фільму. Не дурно один з найвидатніших (німецьких режисерів Едвард Дюпон у своїй книзі: «Wie man einen filmt sehreibt und wie man ihn verwertet», — пише, що неможливість для німецького кіно закінчити широкі соціальна мотиви дуже перешкоджає зросту культурного та мистецького значіння кіно.

Ми виступаємо цілком одверто, ми завжди як мога підкреслюємо величезну громадську вагу кіно, і тому наші найкращі фільми, от-як «Броненосец Потемкін», або «Шоста частина світу», роблячись бойовою пропагандою комунізму, набирають і особливого мистецького значіння. Ми намагаємося мистецьку форму кіно-картини зробити співзвучною тим глибоким соціальним мотивам, що ми зачіпаємо. З цього й походить великий вплив наших фільм навіть на упередженого західного глядача.

Німецька буржуазія найгірше за нас розуміє громадську вагу кіно, його величезний вплив на маси і, власне, через це вона силкується як мога понизити рівень ідейного значіння кіно. Не в монументальному полотні вона висловлює свої соціяльні тенденції, а в підленькій комедії та мелодрамі, підсолоджуючи цукерком еротизму та сентиментальности пілюлю націоналізму й реакціонерства, що подається глядачеві.

Успіх «Потемкіна» в західних країнах свідчить про те, як зголоднів глядач за такою поживою.

Культура і побут. 1926. № 47. 21 листопада. С. 5–6.

А. Шенін

АМЕРИКА ПЕРЕМАГАЄ

Керівниче становисько, що його посідає американська кіно-індустрія по всьому світові, не потрібує нових стверджень. Але самі сухі цифри, ясні й точні статистичні відомості красномовніше від дотепніших фраз кажуть про те, що американська кіно-промисловість зловила до своїх сіток усесвіт і переможно поступає шляхом завойовання не тільки американських ринків, але й тих, що лежать поза Америкою.

Початок американської кіно-індустрії припадає на 1895 рік, одночасно з початком перших кінематографічних експериментів у Европі. Щоправда, виробництво того часу було дуже невеличке. Протягом першого робочого року було зфотографовано тільки-но 7 500 метрів. На сьогодні-ж американське виробництво становить приблизно 21 з половиною мілійонів метрів на місяць, тоб-то 258 мілійонів метрів на рік. І ось цією безкінечною целулоїдною стрічкою й заплутала чудово-организозана американська кінематографія всесвіт.

Америка має змогу амортизувати фільми власного виробництва в самій країні, а через це мати певну зброю в боротьбі за чужоземні ринки, що на них аж ніхто не може з ними конкурувати. Адже ніхто не може, як то роблять американці, викидати перший час на ринок фільми так дешево, щоб власники театрів їх охоче брали, тим призвичаюючи глядачів до нових акторів, нового стилю.

Розглядаючи статистичні відомості, що торкаються розвитку американської кіно-промисловости, спостерігаєш невпинне зростання експорту. Року 1913, приміром, — загальний експорт Америки становив 10 560 метрів, а через 12 років він збільшився на 8 разів. Року 1925 загальний експорт фільмів з Америки досяг 77 743 312 метрів, з яких на негатив припадає 3 276 782 метрів, а на позитив 74 446 530 метрів. Проти цих величезних експортних цифр можна виставити тільки-но дуже обмежені цифри ввозу до Америки фільмів не американського виробництва. 1925 року на експорт розміром 72,5 мілійонів метрів припадало 2,4 мілійони метрів чужоземних фільмів довезених до Америки. Року 1926 цей імпорт ще знизився на 30%. Ці цифри цілком виправдують обурення всієї європейської кіно-промисловости, бо не сила боротися з американцями, чи то хоч-би частково скористатися з прибутків продажу до Америки.

Коли взяти на відсотки, — американські фільми на 90% опанували світовий ринок, лишивши тільки 10% фільмам виробництва инших країн.

З наведеного бачимо, яку ролю в американськім експорті відограє Европа. Останнього часу «американський стиль» в

Езропі сильно набрид, а тому й комерційні успіхи американського фільму почали спадати. Негайно-ж, у межах припустимого для американського смаку, почалась європеїзація американського фільму. Було запрошено чужоземних художників, артистів, драматургів то-що, що мусили були прищепити американському фільмові європейський відтінок, та що їхніми іменами змогли-б спекулювати американські кіно-промисловці, продаючи свої фільми до Европи.

Тепер в Голівуді працює 63 англійців, 26 канадців, 23 німці, 16 росіян, 12 французів, 10 австралійців, 11 шведів, 7 італійців, 6 угорців, 4 японця, 3 мексиканці, 3 датчанина то-що. Ці цифри останнього часу особливо помітно зросли, їх не можна визначити, бо щоденно чуєш про обезкровлення європейської кінематографії, про нові контракти, що їх складають європейські актори та діячі кінематографії з американською кіно-промисловістю. Ми бачимо вже наочні наслідки цієї тактики. Поруч з американськими фільмами старого зразку, що їх частенько демонструють по європейських кіно-театрах у супроводі свистків та шикання, — в однім з кращих берлінських кінематографів було випущено, приміром, новий фільм «Готель Левів» виробництва Парамоунта, що має надзвичайний художній та матеріяльний успіх та поки-що б'є у цім відношенні майже всі рекорди. Фільм цей у повнім розумінні «європейський», що ані в чому не різниться від художнього європейського виробництва.

Якщо раніше ще можна було говорити, що рятунок європейської кіно-промисловости полягає в самім американськім фільмі та його ідеології, чужій європейській психіці, — то тепер ми бачимо, що американський кіно-промисловець, не зв'язаний жодними традиціями, жодними ланцюгами довгорічної національної культури, остільки-ж легко може пристосуватися до вибагливого смаку культурнішої частини європейської публіки, як і до фермерів та ковбоїв західньої Америки. У цьому його сила. Тільки-но одне питання мимохіть виникає після перегляду такого фільму, як «Готель Левів». Невже американському промисловцеві конче потрібно ставити такі фільми в себе в Америці, коли він міг-би значно дешевше придбати їх у Европі?

Кіно. 1927. № 4(16). Лютий. С. 14.

М. Ірчан

ПОХІД ПРОТИ ЧУЖОЗЕМЦІВ У ГОЛІВУДІ

В «Кіно» № 4 за лютий 1927 р. було надруковано статтю А. Шеніна «Америка перемагає». Висновки з цієї статті, що Америка перемагав на світовому кіно-ринкові, цілком правильні. Але автор, між иншим, згадав про працю чужоземних, особливо європейських кіно-режисерів, артистів, драматургів і т. и. в Голівуді й власне до цього хочеться мені сказати декілька слів.

Америка — це високопатріотична країна і хоч зовуть її сьогодні Вавилоном XX століття, але вона дуже не любить чужинців. Такого грубого й призирливого відношення до чужинців, як в Америці — ви не побачите ніде. Тому й не дивно, що дуже багато емігрантів американізують свої прізвища, щоб хоч цим прикрити своє неамериканське походження. Це так в загальному житті. Але і в царстві американського кіно не краще. Правда, Америка була примушена купувати в Європі кращих режисерів, акторів то-що. Бажаючи вдержати в своїх руках світовий кіноринок, вона пішла на поступки, почала «європеїзувати» свої фільми, а для цього необхідно було

закупити в Європі постановщиків та акторів і акторок. З одного боку робиться це для американського глядача, що йому приїлися вже стопроцентові, одноманітні й нудні американські фільми, з другого-ж — для самої Європи. Європі, як сказав у згаданій статті А. Шенін «американський стиль сильно набрид», і Америка гарячково взялася до продукції нових драм і комедій не тільки з американського життя, але й з європейського.

Однак за останній час в американських кіно-колах почався серйозний похід проти чужоземців. Чужоземний «Drang nach Holliwood» одержав вже офіційне визнання навіть кінокороля Гейса, колишнього міністра дочт. Статистичний звіт Гейса за жовтень 1926 р. нараховує в Голівуді 208 чужоземних акторів, режисерів і операторів, що представляють собою 11 країн. Але Гейс в свойому звіті мав на увазі тільки визначніших, тому цілком сміливо до його цифри можемо додати ще декілька сотен менш відомих акторів, помічників режисерів, статистів і т. п. Найбільше німців, австрійців (в статті А. Шеніна мабуть через помилку було надруковано «австралійців»), та росіян.

Звичайно, наплив чужоземців в американські кіно-студії, це в першу чергу комерційне діло. Америка відчувала й відчуває потребу в них, купувала й купує їх. Одначе цей наплив став настільки сильний, що проти нього виступили вже не лише поодинокі люди, але й американська кіно-преса. Недавно кіно-журнал «Фотоплей» писав ось що:

«Чужоземний наплив на кінематографічне царство цілком не порожні балачки. Чужоземці просуваються через студії, як кір через дитячу кімнату».

А «Голівуд Фільмограф» висловився більш щиро:

«Америці набрид вже цей чужоземний наплив, на чолі якого стоять колишні жебраки-емігранти, сьогоднішні американські міліонери. Перше місце повинні займати американці. Не слід відкидати їх, як футбольний м’яч, тільки тому, що кінематографічні міліонери хочуть допомогти своїм землякам».

Американці взагалі надто зарозумілі що до себе. На чужоземців дивляться вони не тільки з заздрістю, але й з погордою. В їхньому розумінню чужоземець в ніякому разі не може розуміти про кіно більше за американця. В чужоземних постановщиків, мовляв, немає душі. їхнє мистецтво — це не мистецтво. Ось що пише про це один з голівудських журналістів:

«Ви ніколи не побачите чужоземної картини з тим, що ми звемо душою, наприклад: пошана до батьків, любов до ближніх. Цього вам ніколи не покаже реалістичний розум чужоземця. Нашими американськими картинами ми показуємо радість, що розвивається дивним квітом і ділиться своїми пахощами з усім навколо. Американський режисер показує матір з дитиною на руках, що вигадує плани для життя тої дитини, яка повинна піти дорогою справжнього щастя і служити ближнім та благородно працювати… А чужоземний режисер показує щастя, неправильно розуміючи й відчуваючи його. Щастя в уяві чужоземного режисера—це матір з незаконною дитиною, що прямує брудним шляхом. Чужинець бачить тільки негативний бік життя…»

Обурливі голоси проти чужинців В Голівуді за останній час збільшуються. Причиною цьому не тільки американський патріотизм, але й заздрість.

«Вони влаштовують коло себе своїх рідних…»

«Вони похваляються своїми фальшивими титулами…»

«Вони не хочуть ставати американськими громадянами. Тільки деякі з них стали американцями, із-за американських доларів».

Недавно представник великого Чікагсько-Нюйоркського видавництва кіно-журналів просто обурювався в пресі, що режисер Буховецький відмовився стати американським громадянином після закінчення своїх праць в Голівуді. Американець заявив щиро, що його обуренню немає

краю, бо Буховецький повезе американські долари до Европи замість того, щоб вкласти їх в нерухоме майно Голівуду. Ще инше пишуть:

«Чужоземні режисери — це плагіятори. їхні нові методи праці відомі Америці років 15 тому, але тоді глядач не розумів ще їх і тому довелось залишити…»

Словом, чимало можна вигадати наклепів. А «цар» американського кіно містер Гейс для заспокоєння заявляє:

«Фільм — це міжнародна мова, й це накладає на Голівуд певні обов'язки у відношенні до инших країн…»

Правда, проти походу на чужоземних кіно-працьовників повстають деякі хитріші американці, особливо визначніші кіно-діячі. Вони Холоднокровно вказують, що експорт американських фільмів зростає, доходить до 90% і Голівуд повинен вибороти й утримати за собою першість в цілому світі, а для цього він мусить користуватись працею й здібностями теж, неамериканських постановщиків та акторів. В цьому випадку вони обминають непатріотичність чужоземців в Голівуді й виходять з суто практичного розрахунку.

Але цікаво те, що в той час, коли проти чужоземних кіно-працьовників ведеться ворожа кампанія, самі-ж американці намагаються перетворитися хоч своїм прізвищем в чужоземців. Взагалі американська буржуазія страшенно ласа на європейські титули, яких в Америці немає. Найбільшою мрією американської 100-процентної леді — це вийти заміж за будь-якого графа чи князя, щоб стати княгинею. Хай це буде голий, як турецький святий, російський граф-емігрант, що сьогодні миє посуд в ресторані! Леді має гроші й хоче мати титул. Якщо не вдається це, то мрійні леді прибірають собі дивочні чужоземні прізвища. Особливо часто буває це в кіно-світі. Це не одинокий приклад, що одна з жінок покійного Рудольфо Валентіно назвала себе «Наталія Рамбова». Тому-то в Голівуді чимраз більше з'являється «графів» та «князів». Бувають між ними власники дійсних титулів, що, збанкротовані до краю, приїздять до Голівуду в надії заробити, бувають і фальшиві. В Голівуді на порядку дня, що в «еспанській принцесі», «родичці короля» викриють журналісти звичайну машиністку з Чікаго, або в дрібному урядовцеві з віддаленого штату «угорського принця».

І все-ж таки наплив визначніших чужоземців до Голівуду не припиняється. Не дивлячись на галас патріотичної преси, американські кіно-тресті де-далі закуповують кращі кіно-сили з Европи і добре на цьому заробляють. Досвід доказав, що постановки чужоземців в Америці давали куди кращі прибутки не тільки в Европі, але й Америці. По правді, до певної міри чужоземні постановщики в Америці мають зв'язані руки й часто їхні американські постановки чимало різняться від європейських. В багатьох випадках вони приневолені працювати по американському шаблону і тільки злегка модернізують його. Велика бо сила — гроші…

Кращі таланти буржуазної Европи, виснаженої і ще не вичунялої цілком Европи, продаються і спішать продатися за долари. Це їм забезпечує розкішне й дозвільне життя. Що-ж до мистецтва — то це для них, кінець-кінцем, річ другорядного значіння. «Найкраща ідейка в голові гірша за долар в кишені». Що-ж, така вже їхня природа. Яке оточення, такий і художник.

Кіно. 1927. № 9(21). Травень. С. 10–11.

М. Сачук

ПО ТОЙ БІК АМЕРИКАНСЬКОГО ЕКРАНУ

(Побут і звичаї Голівуда)

Щасливе сполучення різноманітних сприятливих географічних і климатичних умов та людські екземпляри багатьох рас і кольорів. А найголовніше — сонце, сонце «без плям», щире, незрадливе каліфорнійське сонце.

Тридцять років тому тут не було нічого, крім брудного, обшарпаного містечка Лос-Анжелос, поки…

«Чорт візьми», сказав містер Цукор, «оця сама кінематографія зможе давати непогані дивіденди. Не вірите? Я вам кажу, Я, Цукор».

І з гарячкового Сходу понаїхали фраки, циліндри з чековими книжками замісць вінчестерів, щоб здобувати золото в цій країні, що її так щедро обдарувала природа…

Завжди велике родиться з маленького: робили зйомки в дощаних бараках, напівхлівах… А тепер Голівуд — колосальний архітектурний і етнографічний музей, сучасний і давно минулий світ у мініятюрі. Від куріня первісної людини до хмародряпів. Од ескімоса до мурина. Велетенський палац електростанції, однієї з наймогутніших у світі, численні склади бутафорії, од начиння первісної людини й до оздоблення палаців фінансових королів; майстерні, де вироблюють стихії: дощ, бурю, блискавку, землетрус…

Такий зовнішний Голівуд — голова солітера-паразита, що своїм тілом — целулоїдною стьожкою обплутав земну кулю, висмоктуючи дивіденди.

Голівуд — потогонна машинка найудосконалішої системи, що безжалісно видушує золотий струмок з людей, а потім викидає їх, як непотрібних.

Голівуд — небесне царство святого долара, де «сонце» — підприємець позичає світло й блиск численним «зорям»…

Голівуд — рентабельне «діло», глядач-ринок і актор-реквізит. Це на жаргоні «хазяїв»…

Голівуд працює.

Серед гуркоту декорацій, під сліпучим промінням юпітерів актор провадить більшу половину свого життя.

Багаторазові репетиції, численні повторювання окремих сцен до повної автоматичности жестів, міміки. Це утворює реальність, правдивість, натуральність життя на екрані.

«Гег-мен» зрідка зупиняє зйомку і робить свої зауваження, пропонує якусь вставку, якусь зміну. Суфльор з дзеркальцем підказує актьорові жести, міміку.

Сценарист стежить, щоб не було відхилень од сценарія, що його затвердив «він», хазяїн.

У актора після зйомки нервове смикання і гострий біль в очах.

Американський кіно-актор прийшов з театру, з мюзікголлу, з вуличного балагану.

Клерки, стенографістки, швачки, фермери, робітнича «аристократія» (цебто міщанство, дрібна буржуазія соціяльне джерело.

Усю цю масу процідило гостре око об'єктиву. Долар і традиції розмістили їх по щаблях безжалісної, ієрархічної, соціяльної драбини.

На першому, найнижчому щаблі «екстра», що і не мають людського обличчя, а тільки № картки в Бюро Найму та певну суму зовнішних прикмет. На верхньому — «зорі».

Між сусідніми щаблями китайська стіна безглуздих умовностей соціальних забобонів.

Серед «олімпійців» теж своя диференціяція (аналогія з небесними зорями), в залежності від кількості оларів, од амплуа, від знайомства з дегенеративними герцогинями трухлявого старого світу.

Великі актори та нікчемні людці, стопроцентні міщани… Утриматись на свойому щаблі (а ні, то й піднятись): власний котедж, машина,секретар. Ну,а потім долари… акції… і власне ательє. Такий діяпазон, гамма найбільш модної голівудської пісні… Голівуд має власну «конституцію», власні норми моралі, поводження.

Не можна розмовляти зі «стар». Треба кожного дня міняти краватку, не можна грати з наклеєною бородою, не можна носити вовняного шарфа і обов'язково лаковані черевики… Инакше загальний осуд, штраф, або й вигнання.

У кожному контракті є пункт, що зобов'язує актора бути «моральним», американський актор своєю психічною будовою «аж ніяк не скидається на європейську богему», а все-ж таки в очах старих дів у нитяних рукавичках із жіночих клубів, Голівуд є кубло розпусти і джерело «моральної» зарази.

Ці клубі всевладні. Вони мають величезний вплив на кіно-підприємців, на їхню пресу і навіть на кіно-цензорів, що з годинником перед очима вираховують, скільки секунд триває поцілунок на екрані..

Кажуть, що в розпорядженні клубів є спеціяльний штат гарненьких «провокаторш», що полюють на окремих представників чоловічої половини, спокусами виявляють найменш «устойчивый елемент» і тягнуть бідолах до поліційного комісара.

Горе тому, хто зламає суворі заповіді моральних калік, лицемірних пуритан-сектантів. Мей Муррей і Чарлі Чаплін — свіжа здобич цієї зграї.

Королівські гонорари, розкішні костюми з П'ятого Авеню, здоровля улюбленого цуцика, несподівані шлюби, кількаденне сімейне «щастя» та спокійна розлука. Монополізовані примхи і численні «анкетні обслідування» на тему: «щоб Ви робили, якби не були «зорею».

Так ми довідуємося, що Барбара ля Мар сама писала і сама друкувала на машинці сценарії, а Мільтон Сільс — завзятий садівник. Чарлі Чаплін був-би шофером у капіталіста. Бестер Кітон — жіночим кравцем, а Ліліян Гіш купила-б універсальну крамничку й сама торгувала-б з сестрою.

Не дивно, що в очах хворого на романтику міщанина Голівуд — це щаслива Аркадія, золоте Ельдорадо, обітована земля, де так легко заробляти мільйони та здобути слави.

Така «філософія» безпечних, наївних до краю метеликів, що хмарою сунуть, щоб обсмалити крильця у підніжжя кіно Молоха.

За сім років 250 000…

Голівуд примушений захищатись від такої навали. Castingdirector, що наймає робочу силу, коротко одрубує, не виймаючи з рота цигари: «роботи немає». Ласкаво дозволяє обдивитися протягом трьох день, і: «машина чекає, містер».

— Що? Немає на дорогу? Ось вам чек. Щасливо…

Між иншим, туристи з далеких країн ніяк не можуть зрозуміти, де Голівуд бере стільки покоївок-«красунь», вічних «купальщиць» з формами Венерн й живих манекенів з ніжками балерин у вітринах з «фотогенічними» панчохами.

Це все екземпляри з породи «метеликів», які все-ж щось заробили на грі в «зорі».

Але Casting-director («О! він розуміється на таких справах), каже: «краса — це не діло. Вона дає малі зиски».

Голівуду потрібні «двійники» славетних людей і королів, патологічні відхилення від нормальної людини.

А иноді досить буває маленьких рухливих вусиків, або вміння гарно носити фрак…

Голівуд має свій зворотний бік медалі, про який журнали недуже кричать і про який в «порядному» товаристві не личить згадувати. Голодна армія «екстра», що як на манну небесну чекає на свої 5 доларів.

Притулок сліпих акторів, що їм повипікали очі прожектори та ртутні лямпи. Вони вже німі для Великого Німого…

«Музей виразности», а просто санаторій для психічнохворих акторів, що давно втратили розум на кіно-зйомці, але й досі в хаосі хворого мозку виконують якусь ролю…

«Додаткові» стежки на небосхил кінематографії, до «зірок»: зв'язки, інтриги, акції та обійми режисера, director'a.

Підробітки «зорь»: спекуляція земельними дільницями, біржова гра й нелегальна торгівля опієм…

Але-ж досить, годі. Бо це псує настрій та шкодить роботі… І без цього «хазяїнам» Голівуду багато клопоту.

«Фанс» (міщанин, глядач) галасує, вимагає зміни меню своєї естетичної жвачки. Старі зорі «гаснуть», вони йому вже приїлися, набридли.

Давайте нового! Що — за дурниці?!

Він має рацію, він має право кричати: бо це він дає долари, він золотить проміння сяйва «зірок». І його слухають.

Ганяють агенти по всіх усюдах. Шукають, нишпорять, переманюють світила з неба злиденної Европи. Все-ж таки мало.

Всупереч історичним традиціям організували навіть кіно-школу. Але це ще так довго!.. А галас під вікном.

По кабінетах голівудських володарів неспокій, тривога.

А тим часом в Европі підіймають голову колеги-конкуренти: англійці, німці.. Що то буде?

Це початок неминучого безславного кінця. Ти хворий, Голівуде, ти дуже хворий. Капіталізм тебе породив, він тебе й вб'є.

Тебе врятує, тебе вилікує тільки новий хазяїн, з тих, що стукають молотками в ательє, що будують котеджі. Серп і молот. Ось цим переможеш свою хворобу.

Так, Голівуд — новий Рим XX віку, де за євангелію — сценарій, за святого папу — кінодиректор, за індульгенцію — квиток у кіно-театр. Проте Голівуд вклав багато в культуру кінематографії. В ньому можна багато чого навчитися.

Кіно. 1927. № 13(25). Червень. С. 14–15.

М. Берлін

НІМЕЦЬКЕ КІНО-ВИРОБНИЦТВО

Центром німецького кіно-виробництва, як відомо, являється «Уфа»[515]. Це найбільша кіно-організація в Німеччині, так би мовити німецький Холівуд. Вона тепер; успішно конкурує зі справжнім Холівудом — Америки — з багатьма американськими кіноконцернами. УФА «породила» талановитих кіно-акторів інтернаціонального маштабу як Конрад Бейт, Еміль Яннінгс, Пола Негрі, таких (режисерів як Любіч. Де кого з них, правда, уже встиг перехопити всюдисущий американський Холівуд.

Через те УФА користується цілком заслуженою репутацією на світовому екрані. Звичайно, що і ця кіно-організація як і всі кіно-організації капіталістичних країн, вірно служить інтересам капіталістів. В тій, дешевій «ідеології», що вона подає глядачам, вона, звичайно, обороняє інтереси своїх керовник та прихильників — німецьких капіталістів. Але в художньому та технічному відношенні УФА досягла величезних наслідків. В своїх фільмах вона подає все новіші досягнення кіно-техніки, що інколи навіть здаються за понадприродні. І побувати на фабриці де вироблюються всі ці чудеса досить цікаво.

* * *

Недалеко від Берліну в колишніх володіннях кайзера Вільгельма розкинулась фабрика УФА. Нас, невеличку купку українських журналістів, приваблював цей німецький Холівуд. Адміністрація його дуже охоче пішла на зустріч нашому бажанню оглянути фабрику і навіть відрядила свого представника до Берліну, щоб він супроводив нас на фабрику.

Поїхали… Від станції до фабрики треба йти кілька хвилин лісом. Навколо — чудова місцевість. Ліс, поодинокі красиві маєтки, скрізь чисто німецький надзвичайний порядок та чистота. Оті фабрика, що розкинулись величезними щупальцями у юсі боки. Ножна уявити собі, яку територію вона займає, коли на цій території можна збудувати одночасно силу найріжноманітніших, Потрібних для ріжних фільм будівель. Там можуть працювати кілька режисерських груп і можуть відбуватись одночасні з'йомки ріжних фільм. Але про це далі.

По дорозі до ново-збудованого павільону для зйомок, ми зустрічаємо багато людей. Все це особи, що мають те чи інше відношення до екрану. Вони або скінчили свою роботу, або приїхали виконувати її.

Тут же по дорозі примостилась невеличка ресторація, де підбадьорюються актори, що інколи на з'йомках провадять цілі дні, тут великі вбиральні акторів, ріжні склепи, лабораторії, майстерні потрібні в цьому царстві «Великого німого».

На фабриці працюють постійно від 400 до 1 2000 робітників в залежності від і обсягу» фільм, що їх готує фабрика. І всі вони не садять без роботи. Ми бачила як, ніби за наказом якогось великого мага, будуються ріжні палаци, цілі вулиці величезного міста, села, собори й інш. і все це тільки для того, щоб око з'йомочного апарата на кілька хвилин глянуло це і відбило б на кількох кадрах кіно-плівки. А потім все це руйнується ті ж досвідчені руки

515. Universal-Film Association

трудівників-робітників для того, щоб на місті, скажемо, старовинного німецького замка — вбудувати найновіший хмародряп т. ін.

* * *

Новозбудований павільон це останнє досягнення будівельної кіно-техніки. Його устатковано за останніми вимогами кіно-техніки. Німці (можуть справді гордитись — такого ательє немає навіть в справжньому Холівуді в Америці. Принаймні, про це з природніми гордощами заявив нам наш чичероне, обвівши пальцем увесь павільон.

В новому павільоні можуть працювати одночасно 260 чоловік робітників, і низка режисерських груп, зовсім не зв'язаних одна з одною. Вже як тільки входиш до павільону, відразу охоплює тебе нервова атмосфера кипучої, важкої роботи, коли кожна хвилина коштує гроші, коли кожна хвилина дає новий кадр, що незабаром побачать його на екрані глядачі найріжноманітніших країн.

Стукотять сокири, сновигають робітники, пересуваються декорації і відразу тобі засліплюють очі багатотисячно-свічкові юпітери — електроустаткування необхідне для з'йомок. На УФІ електроенергія це серце фабрики і коли б, скажемо, на кілька хвилин припинилась би подача, електрики з міста, стала б вся робота. Але на фабриці є своя електростанція міццю 52 000 вольт, а коли цього замало є ще пересувні електростанції… на автомобілях.

Заходиш до павільону і відразу ж подаєш в якесь чарівне царство. Спеціяльне світло з зеленуватим оттінком робить обличчя людей схожими на мерців.

В павільоні відбувається з'йомка. Ось знімається сцена, в кафе. Сновигають спритні поташним режисера, шиплять юпітери, хвилюються електротехніки керуючи світлом, оператори прицілюються своїми апаратами, і все це оцінює своїм оком художника фахівця, зважує в своєму мозкові винахідника «сам» — режисер.

Скільки метушні, скільки гармидеру, турбот, хвилювання, а кілька секунд вертіння ручки апарату, що відбив у собі все це і — сцену закінчено. І, здається, навіщо було витрачено стільки людської енергії, праці і хвилювань?

В іншому куткові павільону знімається інша сцена. Між іншим Уфа тепер захоплюється «руськими темами». Вона зняла «Любов Жанни Ней», Еренбурга, що незабаром має піти в прокат, вона знімає тепер якийсь невідомий фільм «Крепостная князя Муратова». На зйомку однієї сцени з цього фільму ми якраз і попали.

Фільм цей за чанів Олександра 1-го себ-то, так би мовити, історичний. Але як і всі «руські» фільми зняті за кордоном він надто бутафорський, коли не карикатурний. Очевидно, стиль, епохи в цьому фільмі подається тільки зовні та й то досить неохайно. У фільмах на «руські» теми знімається чимало руських емігрантів. Теж заробіток хоч і невеликий.

* * *

Нарешті, залишаємо павільон. На свіжому повітрі дихається легше. Та й обличчя приймають свій звичайний вигляд. Сонце радісно шле з неба своє золоте проміння і ми йдемо оглядати територію фабрики, де збудовано всі перелічені вище чарівні будівлі.

Ось виріс перед нами німецький старовинний замок. Він збудований за всіма вимогами стилю епохи, ще в вій відбувалася подія відбита в фільмові: Старовинна романтична Готика, підйомний міст, бійниці в стінах; стоїть цей похмурий старий замові такі здається тобі, що зараз спуститься міст і вийде з замку середновічний «лицар».

Але це тільки міф… І наш чичероне розповідає, що замок цей зроблено на швидку руку, що це тільки дерево, гипс і холстина… А невеличка калюжа в кілька кроків навколо замісу — має удавати з себе глибокий і широкій рів, призначений дія оборони замку від нападу ворогів. І коли ви побачите в якомусь фільму старовинний замок, побачите широкий рів кругом нього, ви можете дивуватись художній передачі стиля епохи, і досягненням кіно-техніки і чарівним очам кіноапарата, що відбив в своєму нутрі на маленьких кіно-плінках всю цю красу, але згадайте, що то є насправді і як це штучно робиться руками сотен робітників-трудівників

Між іншим ви пам'ятаєте «Нібелунги», фільм, що показували його і на Україні. Добре зроблено з технічного боку. Картину цю готовила УФА і на території фабрики ми знайшли ще окремі «шматки» її як, приміром, рештки замку Нібелунгів то-що. Решта вже пішла «в обіг»…

Ідемо далі... Що це таке. Ніби щось рідне з'явилось перед очима. Низенькі хатки, вкриті соломою, криниця, схожа на нашу рідну українську і все це чорне погоріле, ніби величезна пожежа зачепила своїм вогневим язиком цей людський куток. Що це таке?.. Звідки?..

Почуття не зрадило… Це справді спалене українське село, а знімалося його в новому фільму «Любов Жанни Ней». Для цього фільму чимало було витрачено грошей. Трохи далі ми побачили, Римське татарське село і дивувались надзвичайно влучно переданому стильові Криму. Нам розповіли, що декорації для фільму робилося по ескізах видатних архітекторів, що спеціально вивчали українсько-кримський стиль та етнографію.

Йдемо все далі й далі величезним полем. Десь на обрії видно риси якогось великого міста. Це декорації Метрополіса, — фільму що став відомий на весь світ своєю надзвичайною постановкою.

Підходимо ближче і почуваємо подих колосального міста. Ми входимо на величезний майдан навколо якого висяться величезні будівлі дивної архітектури. Це «місто майбутнього» — Метрополіс. Воно зроблене тільки з дерева, цементу, гіпсу і полотна. Наш чичероне розповідає, що знімали його 16 днів для того, щоб глядачі… пів хвилини бачили його на екрані.

Там ми переконались на власні очі, яким чином на екрані передасться величезні будівлі. Будується тільки перший поверх — перша частина, решту домальовується, а на екрані ми дивуємось величезним хмародряпам і думаємо — який міцний, який все-спроможний людський розум і яка могутня наука і техніка, що утворили все це.

* * *

«Метрополіс» бачили і в кіно. На цей фільм було витрачено, здається біля 21/2 міл. марок. Знято його за відомим фантастичним романом цієї ж назви. Він вражає тільки своєї постановкою, надзвичайною технікою «Великого німого».

Фабула тенденційна — відбиває «ласкавих» капіталістів та «бунтівників» робітників. Між першими і останніми, звичайно, після ріжних дивовижних пригод, наступав вгода. Тут фігурує й «Механічна людина» і дивні винаходи і грандіозні сцени і величезні будівлі і надзвичайна техніка, а поруч цього і любовна інтрига, що без неї не обходиться жоден німецький фільм. Учасники цієї «інтриги» — син бездушного капіталіста — власника «міста майбутнього» і дочка робітника. Тут показано місто над землею, де живуть капіталісти «аристократи» і підземне місто, де живуть робітники.

Фабула смішна, нікчемна й викликає тільки усмішку. Не дарма навіть і німецька критика лаяла цей фільм, але з постановчого боку це справді величезне досягнення, він справні вражає. І не зважаючи на пусту фабулу, на легковажне розв'язання питання навіть з боку капіталістичної ідеології, цей фільм дивишся з інтересом. І виходиш з «Уфа-палац»-кіна де демонструється

цей фільм, зворушений досягненням кіно-техніки, приголомшений могутністю людського розуму і всепереможністю науки.

Культура й побут. 1927. № 39. 15 жовтня. С. 2–3.

Євген Черняк

КІНО В НАС І ЗАКОРДОНОМ

Америка проти всього світу

У нас і досі в1 статтях та розмовах не можуть зріктись загальних балачок на тему про кіно. «Кіно найбільше із мистецтв», «кіно мистецтво майбутнього», «великий німий» (хоч уже є й «великий балакучий») і вислів В.І. Леніна часто й густо вживається марно, бо просто звикли до нього, як і до інших геніяльних його висловів.

Мета цієї статті не доводити того, що вже давним-давно доведено, а саме, що кіно є мистецтво, а порушити зовсім инший бік справи, розглянути економіку цього нового мистецтва та його економічне й політичне значення. Заздалегідь прошу в читача вибачення, що стаття буде до певної міри перевантажена цифровим матеріалом, бо кіно найконкретніше з мистецтв, має в своїй природі досить конкретний господарчий елемент — капітал.

Американський капіталі, що за останнє десятиріччя досяг такого блискучого розвитку, у великій мірі зобов'язаний цим розвиткові кіна. Цей молодий і рухливий капітал відразу зрозумів величезне значення кіна для свого розвитку. Кіно-індустрія (читай мистецтво) є своєю природою найбільш інтернаціональний товар — жоден продукт сучасної індустрії не може йому дорівнюватись. Той факт, що один фільм можна демонструвати в Пекині, Москві, Вашингтоні (змінивши тільки написи), робить з фільму продукт світового споживання. А це спричинюється до величезних прибутків. Картина пересічно коштує в Америці 200–300 тисяч крб., у нас у Союзі — 70 тис. крб., і на нашу пересічну вартість картини, приміром «Потьомкіна» (правда, не до нашої це трапило кешені), по самій тільки Німеччині було 500 000 марок (250 тис. крб.) прибутку. При чому, як зазначали знавці німецького ринку, коли б справу поставити краще, то ця картина дала-б 800 тис. мар. (400 тис. крб.). Краща американська картина, що потрапляє на екрани Німеччини, витягає з кешені німецького глядача півмільйона карбованців, не кажучи вже про те, що вона в себе в Америці збирає в своїх громадян мільйон, а часом і більше. Зробленого негативу картини (тепер майже скрізь закордоном роблять два негативи картини) вистачає надрукувати копії для всього світового кіно-ринку.

Картина, коли вона йде в прокат без перепон в инші країни, подібна до снігової грудки, що починає котитись з високої гори й дуже швидко обростає, робиться великою горою. Так і капіталіст, випустивши гарну картину, швидко обростає капіталом. На світовому ринкові нерідко бувають випадки, коли капіталіст, випустивши гарну чи просто вдалу картину, яку добре приймає публіка, стає зразу мільйонером. Щоб потвердите це, досить сказати, що картина «Акули Ню-Йорку» по одній тільки Україні з 125 комерційними театрами дала прибутку 175 тис. карб. — скільки-ж ця картина могла дати е Німеччині, де 4 тис. театрів, або в Америці, де 20 тис?..

Отже, як бачимо, кіно є така галузь індустрії, яка краще, ніж инші, допомагає викачувати гроші з кешень населення і1 перекачувати з инших держав валюту тій державі, що заволоділа ринком для прокату своїх картин; правда, щоб заволодіти ринком, треба було раніш досягти максимального розвитку в своїй власній країні. Зразок такої країни як раз і є Америка. Щоб зрозуміти, що являє собою ця країна кіно-чудес, досить сказати, що американська (СШПА) кіно-промисловість вкладеним у неї капіталом займає третє місце серед решти галузів промисловости; в неї вкладено три мільярди карбованців, тим часом, як у цілому Радянському Союзі ввесь капітал кіна становить тільки 200 міл. крб., тоб-то 6.6 % до американського. Обороти кіно-театрів в Америці дають 1 500 мілійонів крб. Америка), розвиваючи кіно-промисловість, організовувала глядача в середині своєї країни й рівночасно-ж інтенсивно захоплювала инші ринки, здушуючи ланцюгом своїх кіно-театрів чужі: країни.

По всьому світі є 51 103 кіно-театрів, з них на всю Европу припадає 21 642, а самі Сполучені Штати їх мають 20 500 не зважаючи на деяке перевищення кількістю, Европа поступається перед Спол. Шт. місткістю театрів: тоді як у Европі театри на 21/2–3 тис. місць трапляються рідко, в Сполуч. Штатах нерідко є театри на 5–51/2 тис. місць. Яскравим прикладом швидкого зросту й густоти сітки кіно-театрів в Америці на сьогоднішній день може бути кіно-містечко С.-Люїс: С.-Люїс має зараз біля 810 тис. мешканців, у місті є 87 кіно-театрів з загальною кількістю місць 91 тис. Вперше кіно з'явилося їв С.-Люїс підчас світової виставки 1904 р.; один підприємець відкрив маленький театр на 94 місць, за екран правило звичайне простирадло; витрати на театр складали 25 дол. на тиждень. Другий театр відкрито вже на 120 місць; третій театр «Світової мрії» мав 120 місць сидіти й 200 стояти. А сьогодні театри в С.-Люїс мають по 4 тис. місць і витрачають по 20 тис. на тиждень, або більш мільйона доларів на рік. Отже від театру на 90 місць фірма «Фокс» відкрила тепер найбільший в С.-Люїс театр на 5 500 місць. Порівняйте це з розвитком і густотою сітки у нас:

Київ 426 тис. населення 11 театрів 3 650 міс.

Москва 2 міл. населення 28 театрів 20 000 міс.

Ознайомившись із кількістю театрів в Америці, для нас тепер не буде дивом, що Америка в рік на 102 міл. мешканців через комерційні театри пропускає 1 250 міл. душ, тоді як СРСР на 150 міл мешканців пропускає в рік 200 міл. (в тому числі й через клубні екрани).

Кіно в Сполучених Штатах зараз являє з себе окрему мистецько-індустріяльну державу, що своїми помацками охопила цілий світ. Американське кіно, щоб уникнути залежности від випадкових газет, утворило свою колосальну кіно-пресу. В Сполучених Штатах є 62 кіно-газети, з яких кілька щоденних з сотнями тисяч тиражу. Вся преса працює виключно для того, щоб тримати в напруженому стані кіно-глядача.

Щоб нам стало ясна, чому зараз майже кожна країна так хапливо видає драконівські закони проти довозу фільмів (такі закони з'явилися в Німеччині, Франції та Англії), чому Англія концентрує колосальний капітал на організацію кіно-виробництва, треба ознайомитись з цифрами американського кіна на європейському ринкові. Візьмімо наймічнішу кіно-виробництвом на континенті державу — Німеччину. Починаючій з 1923 року на німецькому ринкові малось фільмів: 1923 р. — 417, 1924 — 560, 1925 — 518, 1926 — 484, 1927 — 526.

З них закордонних 1923 р. було 164, що скла/дало 39,4 % чужої продукції проти 60,6% німецької (з них американської 102 — 24,5%), Такий низький % пояснюється інфляцією, що давала певний захист від довозу чужої продукції. 1924 р. було 220 німецьких фільмів, 340 закордонних, з них 182, тоб-то 33,2% американських; 1925 — 40,9% американських, 1926 — 44,3% америк. і 1927 р. — 526 фільмів, з них 242 німецьких, 284 закордонних, з них американських — 200,

що складає 36,1% всіх фільмів[516]. До цих цифр ще треба додати кілька десятків фільмів, що американці виробляли в Німеччині спільно з німецькими фірмами. Маючи на увазі такий доплив на німецький ринок чужих картин, в першу чергу американських (мінімум 200 картин на рік), можна зрозуміти дезорганізацію німецького кіно-ринку. Щоб боротися з цим, німецький уряд видав закон, який установлює, що до Німеччини можна довозити» 170 картин (1927 р. сама Америка довезла їх 200). Встановивши таку цифру, уряд, проте, полишає на волю райхскомісара ще 90 картин (на випадок, очевидно, коли б Америка була ображена). Кого-ж виживає Америка з німецького ринку? Всіх, і в тому числі й самих німців. Англія 1924 року довезла в Німеччину 12, а 1927 р. тільки 2 картини.

Коли Німеччина ще так чи так має змогу протистояти Америці (хоч тут, крім відсоткового відношення, велику ролю грає якість картин — тут Америка стоїть куди вище: в той час як гарна американська картина тримається в одному театрі в Берліні 4–5 тижнів, німецька — максимум 2 тижні), то розгляньмо, що сталось з бідною Францією. В той час як Німеччина за 1924–27 рік продукувала 215 повнометражних фільмів, що становить пересічно 41,1% власного ринку, Франція за той-же період випускала пересічно 68 фільмів, тоб-то 10,7% на рік, а 89,3% свого ринку давала під закордонні фільми. Тим часом як у Німеччині співвідношення свого й імпортного краму становить 1:1, у Франції воно становить 1:8. Цікаво зараз розглянути, хто у Франції забирає її кіно-ринок. Ми безперечно налічимо десятка півтора країн, що демонструють свої картини на французькому кіно-ринкові, але досить побачити цифри Америки, щоб на инші країни не звертати уваги:

1924 разом довезено картини 693, амер. 589 — 84, 9%
1925 разом довезено картини 704, амер. 577 — 81, 8%
1926 разом довезено картини 565, амер. 444 — 78, 5%
1927 разом довезено картини 574, амер. 368 — 63,3%

Пересічно за чотири роки відсоток американських картин на французькому ринкові становив 78,1%, а закордонних разом з американськими 89,4%; ці 11,3% розподілялися між 16 країнами, де найбільша кількість припадала та Німеччину й Італію. Англія в найкращий рік (1927) має тільки третє місце, довізши разом; 8 картин.

Подані вище дані стосуються повнометражних картин. Тепер розгляньмо, що робиться в галузі короткометражних, цеб-то додатків до головних фільмів. За чотири роки (1924–27) Німеччина зробила 75 короткометражних фільмів, тоді як Америка довезла своїх за ці-ж роки 1277, тоб-то 94,3%. Що-ж до Франції, то картина тут далеко сумніша: за чотири згадані роки Франція не зробила жодної короткометражної картини, тоді як Америка довезла до Франції 1 051 фільм. Думаю, поданого тут матеріалу досить, щоб зрозуміти конечність виданих останніми часами законів, котрі звернені у дві сторони: проти нас з політичних міркувань і проти Америки з міркувань цілком економічних.

Нема чого згадувати, що по менших країнах справа стоїть ще гірше. Така, скажімо, післяреволюційна, економічно міцна країна, як Чехословаччина, мала в себе на ринкові 1927 року тільки 7,88% метража своїх картин, решта — американські.

Але кіно тим і цінно, що, крім великого економічного ефекту, воно є знаряддя політичного впливу. Ідеологія американського янки панує на всьому капіталістичному світі. Америка через свої кіно-фільми прищеплює свій модернізований світогляд, — як не дивно, а навіть законодавство мод починає переходити з Франції в Америку (бо більшість короткометражних фільмів

516. Пониження %% американських фільмів за останній рік з'ясовується частковим перенесенням американського капіталу в Німеччину і спільним виробництвом з низкою німецьких фірм. Американці не тільки продукують спільно з німецькими фірмами картини, а силкуються опанувати почасти й кіно-театри.

як-раз цій справі приділяють значне місце, а так само через короткометражні фільми йде взагалі величезна реклама американської промисловосте, що теж має величезне значення[517].

Америка вже не може вдовольнитись тим, що заливає своїми фільмами ринок, вона знає, що рано чиї пізно кожна капіталістична держава буде чинити опір такому захопленню ринку. Тому вона повела боротьбу по двох лініях. Щоб стати твердою ногою на території кожної країни, вона будує там свої власні театри. Найкращий кіно-театр в Парижі «Парамунт» на 3 000 місць з величезними органами, з оркестрою, що гучить десь з-під землі, із світловими ефектами, погодженими з музикою органів, — цей справжній сучасний кіно-храм є власність американців. По багатьох театрах Парижу фільми демонструються з текстом французьким та англійським (своєрідне вирішення національного питання). Та воно й зрозуміло, бо багата американка, що приїздить до Парижу розважатись, не буде дивитися фільм виробництва своєї країни та ще в своєму театрі не з американськими написами. В нас склалась така уява, що Америка виробляє все фільми на загальнолюдські теми, через це вона має світовий успіх, — це груба помилка. Крім кількох шедеврів психологічного порядку, всі ці сотні картин — справжнісінький порожній американізм Гарі Льойдів, але, не зважаючи на разючу беззмістовність та сюжетну вбогість, всі вони наскрізь просякнуті ідеологією о дусі співпраці з капіталом. То мільйонер жениться з бідною дівчиною, то, навпаки, мільйонерка виходить заміж за ню-йоркського апаша. Навіть світовий шедевр Чарлі-Чапліна «Золота пропасниця»[518] кінчається одружінням випадкового мільйонера з дівчиною, яких багато є по« шинках на золотих копальнях. Але, крім таких зразків сентиментального міщанства, часто зустрічаємо й чистосортні агітки. Така агітка «Бранд ім Остен» недавно була показана в Берліні. Це було не що инше, як агітація проти китайського революційного руху, революціонери кітайці показані, як справжнісінькі бандити, а американська армія, верх культури й гуманности, рятує кількох нещасних культурних чужинців від наглої смерти. Поруч продемонстровано американську морську могутність, — вас просто душили з екрану колосальні морські чудиська, що проти них, здається, не встоїть жодна сила.

Як уже згадано, кожна держава починає провадити велику боротьбу проти Америки, щоб захистити свою кіно-продукцію проти зовнішньої конкуренції. Англія з цього боку виявляє особливу гарячковість. Правда, вона, як солідна держава, раніш уважала за дріб’язкове для себе клопотатись кіно-виробництвом. І вона в кіно-виробництві займає дуже незначне місце: 1927 року, коли Німеччина довезла в Америку 38 німецьких фільмів, Англія довезла тільки 9 (Радянська Росія 4).

Перше, що зробив англійський уряд — він видав, за прикладом инших країн, закона про те, що з 1/IV–1928 року всі прокатчики фільмів у Великій Британії зобов’язані купувати й розподіляти мінімум 71/2% британських фільмів з тим, щоб за кілька років ця частка досягла 20 %. Другий пакт цього закону каже, що за британські фільми треба вважати такі, які виробили британські громадяни й британські компанії.

Британська кіно-промисловість починає швидко реорганізовуватись. Німецька газета «Ліхт-Більд-Бюне» від 6/III 28 року пише, що в Англії відчувається справжня епідемія що-до заснування нових кіно-організацій. Майже щодня повстають нові фірми. Як загальне явище, кожна організація починає будувати власні фабрики й витрачає на це переважну частину свого основного капіталу. Кінець цього року має позначитися відкриттям цілої сітки англійських кіно-фабрик. Загальна мета — знизити закордонний довіз.

517. До речи сказати, наша промисловість зовсім не використовує кіно для своєї реклами. Закордоном для рекламування дріб’язкової запальнички, яка не гасне на вітрові, знімають художній короткометражний фільм.

518. «Золота пропасниця» (1925, реж. Ч. Чаплін). — *Прим. упор.*

Крім реорганізації, спробуємо показати в цифрах, що означає ця англійська гарячка: організувалась «Брітіш Скрін Прадакменс» з капіталом 250 000 фун. стер., «Вельт Пірсон Ельдер Фільм» з капіталом 170 000 фун., «Людовик Блантер» — 400 000 фун., «Брітіш Мастернік Фільме Лин'ї» — 350 000 фун., з яких на будівлю фабрики буде витрачено 296 000 фун., а 54 000 на виробництво двох картин, які мусять бути шедеврами кінематографії й дати 80 000 фун. — 800 000 крб. чистого прибутку. Новий концерн кіно-театрів має капітал 1 000 000 фун., організовується театральний трест з капіталом 3 500 000 фун. Таким чином, ця гарячка дала 1927 р, вкладів у кіно-промисловість 5 670 000 фун. тоб-то на наші гроші приблизно 56 700 000 крб.

Реорганізацію кіно-промисловости Англія закінчує організацією в Лондоні кіно-інститута «Фільм-Інститут Британської Імперії». При інституті організовано Інформбюро для збирання різних повідомлень та статистичних матеріялів, фільмова бібліотека, до якої збираються всі новинки з галузи кіно-промисловости, а також реєстрація фільмів, щоб регулярно поширювати офіційно поставлені фільми в Англії та колоніях

Буде влаштовано центральну кіно-студію для практичної роботи організовано газету, яка висвітлюватиме діяльність і завдання Інституту. Основне з завдань Інституту — керувати продукцією і прокатом англійських фільмів. Інститут має всебічну підтримку уряду. Як бачимо Англія збирається рішучим способом покласти край американській так-би мовити, кіно-окупації.

По цій лінії передбачається ще гостра боротьба, бо Америка дедалі все більше приходить до такого стану, що змушена не тільки далі закріпляти за собою європейський ринок, але й шукати нових, в першу чергу добираючись до колоній. Американська продукція, як було сказано, в себе вже все використала. Колосальна дивовижна реклама зробила те, що сьогодні Америка, має щодня 8.000.000 відвідувач® у театрах. Треба думати, що Америці далі йти таким темпом буде важко; відсоток на вкладений у кіно капітал за минулий рік в Америці складав 1,9%, тим часом як металева промисловість дала 6,4%, харчова 6,8%, лісова 7,1%, текстильна 11,1% і хемічна 13,4%.

Не зважаючи на таке становище, Америка йде по шляху поширювання продукції, хоч лунають уже голоси — скоротити кількість коштом якости,—але важко спинити чи послабити темп розвитку. Так, наприклад, програм на наступний 1929 рік продуцентів, що не належать до певних концернів, розрахований на 370 фільмів, з них 220 порівнюючи дорогих — на загальну суму 41 700 000 марок. Разом 1927 р. в Америці вироблено 644 фільми, з них 410 поставлено 10 більшими компаніями, як «Парамонд», «Фокс», «Пате», «Метрогольдвін», «Ферст Нейшонель» та инші. Таким чином, коли ми складемо випуск тільки 10 трестів і програм неорганізованих, то матимемо збільшення продукції проти 27 року на 136 фільмів, а коли взяти ще, що решта фірм випустила 1927 року 106 фільмів, то збільшення продукції буде на 242 картини, тоб-то на 33,5%.

Отже Америка силкуватиметься йти не шляхом зменшення виробництва, а зниження накладних видатків прокату (що виносять 25–40%), централізуючи його. Дальша дорога — колонії й сусіди, особливо ті, де вже розвинута сітка кіно-театрів, як, наприклад, Індія — 400 кінотеатрів, Нова Зеландія — 4 26, Філіпіни — 250, голандська Індія — 200, Китай — 112, також і Африка, яка нараховує сітку в 610 кіно-театрів.

Бвропейський ринок Америка силкуватиметься закріпляти, поліпшуючи свою продукцію — розмови про це в ділових американських кіно-колах вже почалися. І ще один шлях, що його Америка випробувала и думає далі держатись — це шлях руйнації кіно-виробництва инших країн.

Як це не дивно, але американці, будучи в дружніх відносинах з низкою капіталістичних країн, уперто руйнують їх кіно-промисловість. Прикладом може бути хоча-б Німеччина — щоб убити німецьке кіно-виробництво, Америка витягла з Німеччини майже всіх кращих кінорежисерів, як Мурнау, Ернст Любіч, та німецьких кіно-зірок — Еміль Яннінгс, Конрад Фейт, Лія де-Путі, Марія Корда, Геста Екман, Грета Гарбоу; далі йдуть імена инших країн — Адольф Менжу, Мозжухин, Туржанський, не згадуючи вже зірок другого рангу: чеських, мадярських, то-що: всі вони густим ланцюгом оточують ательє американських фабрик. Американці зацікавили цих зірок величезними ставками — двохрічним контрактом по 6–15 тис. доларів на тиждень. Зрозуміло, що важко встояти проти такої суми, а закріпивши ліпші сили за ательє, вони використовують їх дуже мало, висуваючи на перші ролі своїх, часто консервуючи чудовий людський матеріял, тим самим не даючи змоги використовувати його кіно-промисловості инших країн.

Таким чином, сьогодні маємо таке становище, коли ввесь континент зібрався у похід проти Америки. Кожна держава, захищаючи свої шкурні інтереси, утворює фактично один фронт проти Америки. І на тлі цієї міжнародньої боротьби надзвичайної ваги набирає наше радянське кіно.

Радянське кіно зараз займає становище, подібне до загального становища Радянського Союзу. Розвиток радянського кіна, як і економічний розвиток Союзу, капіталісти проґавили. На їхню думку, не могло бути кіно-мистецтво в людей некультурних, бо-ж «кращі люди» — Мозжухин, Волкови, майже вся стара культурно-мистецька група залишились у них. Але наша справжня кінематографія родилася тільки) з революцією. Тим часом як до революції вся територія російської імперії була не чим иншим, як філією французької фірми «Пате», зараз радянське кіно виступає на європейському ринкові, як серйозний конкурент Америки. Правда, наша продукція ще не досить велика — 151 повнометражний художній фільм в 1927/28 вироб. році — це не так багато, але в 1926/27 у нас було тільки 90 фільмів. Отже, ми вже 1926/27 р. продукували на 40% більше, ніж у Франції.

На 1/X–1927 р. у нас в Союзі нараховується 7 176 кіно-установок, з яких 2 300 комерційних. Найважливіше, що кіно-сітка росте там, де до революції не мали й уяви про кіно (Узбекістан, Туркестан і т. ин.). Наші кіно-установки збільшуються щодня, і 2 389 клубних установок, 971 сільських та 1355 пересувних сільських — це вже суті досягнення революції. Коли в Радсоюзі раніше, як і в инших країнах, кількісна перевага була на боці чужих картин[519], то на сьогоднішній день закордонних картин у нашому прокаті є не більше, як 30%, і цей % ще буде падати. Отже, ми вже нині стоїмо багато краще, ніж инші європейські країни. Але крім того, щоб не довозити чужих картин, ми прагнемо вивозити свої — і тут у нас теж є деякі досягнення. Наші радянські картини ще тільки починають прокладати собі шлях, але вже на сьогоднішній день немає великої країни, де-б не знали про радянський фільм, навіть у всемогутню Америку наш фільм знайшов доступ. Так, прикладом, на німецькому ринкові радянських фільмів було 1926 року — 8, а 1927 р. — 14; у Франції 1926 р. тільки один, а 1927 р. — 10. Радянські фільми у Франції 1927 р. займають 4 місце, в Німеччині з останнього місця радянський фільм також заняв четверте місце.

Але чим справді може пишатись радянська кінематографія, це тим, Що вона покликала до мистецького життя низку инших націй Радянського Союзу. Белгоскіно, Узбеккіно, Тюркменкіно — все це породження революції. Навіть українське кіно в такому вигляді, як зараз, є наслідок культурних змагань молодої Української Радянської Республіки. Бо-ж виставлена на екрані Малоросія-Ханжонкова — це не було українське кіно-мистецтво. За 4 роки українське

519. Треба мати на увазі, що в нас чужі картини не завдають виробництву такої шкоди, як по капіталістичних країнах, бо в нас, завдяки монополії зовнішньої торгівлі, картину просто купується, а в капіталістичних країнах власник картини бере участь у прибутках з прокату.

кіно також має чималі здобутки: з 4–5 фільмів, вироблених 1924 р., до 30 в 1927 р., з 5 850 мет. негативу та 21 950 мет. позитиву 1923/24 року — до 260 228 мет. негативу та 1 737 800 мет. позитиву 1927 р. Від примітивного «Хмілю» до «Звенигори», від невеликого засkleного сараю (ательє) до кращої фабрики в Европі, устаткованої за останнім словом) техніки, — от величезний шлях радянської української кінематографії.

В Европі не сподівались, щоб некультурні більшовицькі варвари дали «Потьомкіна» — це був вибух бомби. За «Потьомкіним» — «Мати», про яку навіть запеклий емігрантський рецензент із «Возрождения» каже: «Что б ни говорили, все ж таки картина “Мать” это настоящее искусство». Бо, дійсно, до кіна в нас підходять, як до справжнього мистецтва, а російські емігранти годують своїх панів — західних капіталістів екзотичною російською клюквою, як от «Інтриги Казанових» з імператрицею Катериною. Наша робота закордоном поширюється, і на європейському обрії почали з’являтися фільми українські, грузинські, білоруські — наслідок національної політики Комуністичної Партії. За картиною «Тарас Трясило» (якого, між иншим, усі вважають за «Тараса Бульбу»), своєрідною українською екзотикою, що має на собі сліди провінціялізму й технічної відсталости, з’являється «Звенигора», в якій українське кіномистецтво переростає національні рямці й дає на національному матеріялі твір, рівний «Потьомікіну», «Матері», «Нібелунгам», «Наполеону»[520].

У нас революція вперше поставила перед кіном справді велике завдання, завдання культурної революції серед широких мас. Отже, дарма що економічно наше кіно значно слабше за американське, наша конкуренція Америці — це не порожні слова. В кіно велику ролю відограє те, як його сприймає глядач, а в наших картинах є свіжий сюжет, революційна романтика з глибоким соціяльним змістом, з разючою соціяльною правдою, і еони, хоч иноді й поступаються закордонним технічним оформленням, проте глибоко хвилюють закордонного глядача. До нашої картини не можна бути байдужем — один глядач з зубовним скрегетом лає, другий не менш енергійно захищає, а нейтральних немає. Тим-то в широких, масах інтерес до американських фільмів спадає, а до; радянських, навпаки, росте. Ми пробуваємо в такому стані, коли Европа, не зважаючи на ворожу їй ідеологію нашої продукції, не від того, щоб використати нас для витіснення американців із свого ринку. їм не може не імпонувати, що ми фактично одинока держава в світі, де американці не мають своїх театрів.

А мільйонні маси пролетаріяту починають зараз організувати кооперативне постачання своїх клубів нашими картинами; є навіть спроби налагодити власне виробництво (німецьке товариство «Прометеус»). Отже наше кіно, опираючись головним чином на симпатії до наших фільмів робітничих мас, виступає в цій боротьбі із американським капіталом, як третя реальна сила, страшна однаково для обох сторін. Поки Европа глибоко захоплена шкурними моментами — вижити) Америку із свого ринку, — вона буде терпіти наші фільми, і цей час треба використати, щоб зв’язатися з масовим глядачем, щоб зміцнити наше становище на закордонному ринкові, організовуючи в цей-же час і надійнішу базу для нашого кіна, тоб-то робочого глядача закордоном. Тільки таким шляхом наше кіно буде виконувати не тільки завдання культурної революції у себе в Союзі, а й завдання грандіозніше—підготовку соціальної революції.

Щоб ці завдання наше кіно виконало, нам треба чимало попрацювати над його покращенням. Нашому кінові багато-чого бракує, щоб мати назву мистецтва, часто-густо воно далеко не мистецтво. В нас у кіно є, правда, шедеври, але вони родяться на фоні звичайної халтурні, а просто середніх гарних фільмів у нас немає або майже немає. Мені хочеться зробити

520. «Наполеон» — новий фільм, іцо поставив відомий французький режисер Абель Ганс.

тут декілька зауважень, які, на мою думку, мають актуальне значення для розвитку нашого кіно-мистецтва.

Тим часом, як кінематографія взагалі давно вже є сам остійне мистецтво, має власні кадри робітників, акторів, режисерів, митців-архітекторів, у нас і досі кінематографія є додаток (не теоретично, а фактично) до драматичного мистецтва і здебільшого користується старим театральним матеріалом. Робітники театру, приходячи в кіно, вносять туди, здебільшого, традиції старого театру; ці колодки тяжать над нашим кіном і тягнуть його в бік театральних форм. Кіно може й повинно користуватись робітниками наших театрів, але треба пам'ятати й те, що від зловживання цим ми шкодимо як артистові, так і кіно. Кіно-актор мусить бути зовсім инакше вихований. Театральний актор має перед собою глядача, а кіно-актор — тільки режисера й легенький, але приємний цокіт знимального апарату (деколи закордоном практикується знимання під піяно). Тому кіно, використовуючи театральних робітників, мусить взяти курс на тих, що здатні ці жом опанувати кіно-мистецтво.

Треба сказати, що недостатня увага до створення спеціяльного кадра кіно-робітників, особливо акторів, привела нас до того, що на сьогодні, маючи декілька нових талановитих режисерів (які, до речи сказати, прийшли не від театру—Айзенштейн, Пудовкін, Довженко), не маємо того акторського матеріялу, без якого розвиток кіна неможливий.

Конкретно перед нами стоїть завдання вишукати, висунути та створити своїх кіно-зірок, без яких наша кінематографія міцно стати на ноги не зможе. При американських кіно-ательє працює постійно жюрі, яке висуває із матеріялу статистів молодих зірок, що подають надію. Яке значення має ця робота, видно з того, що такі кіно-зірки, як Колін Мур, Мері Астор, Люпе Велець, Лаура Лорлант саме це жюрі й розшукало. В нас це жюрі може й повинна замінити широка громадськість, яка мусить бути щільно ув'язана з роботою нашого кіновиробництва. Наскільки для кіна потрібна колективна критика, досить яскравим фактом може служити досвід Америки, де кожний фільм після знимання пророблясться на спеціяльний комісії, а після цього йде на широкий громадський перегляд. До речи сказати, цим громадським жюрі капіталісти дуже дорожать і дуже з ним числяться.

Що-до підготовки нових кадрів кіно-робітників, то в нас ця справа стоїть дуже й дуже погано. Учбові заклади, такі як кінотехнікум не в стані дати робітників для кіна, їхня кваліфікація (не згадуючи вже за те, що приймають у технікум після закінчення трудшколи) така низька, що вони годяться на кіно-механиків, але ніяк не можуть бути основою кіновиробництва, де треба надзвичайно досвідчених робітників. Підготовка кіно-робітників закордоном давно вже набрала сталих форм: о кіно-виробництво, як найрентабельніше, потрапляють найкращі наукові сили. На наукову поставу справи там звертають особливу увагу. Зараз іде змагання між Німеччиною, Францією та Італією, в якому велику ролю грає сама Ліга Націй, — де заснувати інтернаціональний Кіно-інститут? Як бачимо, закордоном ставлять завдання організувати кіно-досвід в інтернаціональному маштабі. Перед нами стоїть поки-що перше завдання — організувати наукову роботу в національному, потім і в союзному маштабові, а передусім створити солідну наукову установу (не технікум) для підготовки кіно-робітників і при ній науково-дослідницьку катедру для вивчення всіх закотів і процесів кіна. Не поставивши цю роботу на належну височінь, ми ніколи не виберемось із просвітянства, провінціалізму та національної обмеженосте.

Центральне завдання нашого кіна — стати на ближчий період рушієм культурної революції. Для цього треба в широкому розмірі налагодити у нас також і продукцію наукового фільму. Треба, щоб кіно служило не тільки для розваги, а й широко використовувалось по наших школах. Відсталі шари селянства можна найкраще й найшвидче втягти в культурний вплив

передусім через кіно. Але тут перед нами великі труднощі. Коли із справою виготовлення фільмів виробничі організації ще можуть від сили справлятись, то організовувати кіно-сітку вони через брак коштів неспроможні. Бо-ж наше кіно вже цілком вичерпало свої внутрішні ресурси; той швидкий темп зросту, який ми мали протягом останніх чотирьох років, ішов головним чином за рахунок експлоатації наявної сітки театрів.

Щоб зрушити широкі шари населення на вищий щабель культури, ця наявна сітка аж надто недостатня, а развинути її у нас немає коштів. Коли в кіно-організації ледве вистачає грошей на виробництво, то в жодному разі не стане на будівництво. Отже, розвивати сітку можна двома способами: стати на шлях щорічного виключення з прибутків від горілки 10% (що відповідало-б духові постанови XV парт, з'їзду), або стати на шлях концесій закордонним кіно-фірмам на будову великих кіно-театрів, на прибутки з яких взятись до будування кіно-сітки, то більше, що монополія зовнішньої торгівлі забезпечу вала-б нас від довозу закордонних фільмів, а маючи виробництво в своїх руках (завсігди театро-власник залежить від виробничої організації), можна системою коефіцієнтів по прокату регулювати прибуток від експлоатації театру.

Без допливу нових капіталів наше кіно не зможе кількісно поширитись, отже і якісно піднестись на належну височінь, а це стоятиме на перешкоді виходові нашої кіно-продукції за межі Союзу, де перед радянським кіно стоять величезні завдання. Разом з тим треба притягати до організації кіно-сітки на селі як-найширші селянські маси, треба в цій справі виявити справді максимум самодіяльности. Виконувати цю роботу можна через Т-во Друзів Радянського Кіна, яке повинно поставити перед собою тільки два завдання: бути колективним критиком виробництва та взяти на себе пропаганду за організацію кіно-сітки на селі. Широкі робітничо-селянські маси мусять пройнятися грандіозністю завдань, що стоять перед нашим к гном, і віддати йому як найбільшу увагу, тоді наше кіно зможе виконати) ці завдання — перевести культурну революцію у нас у Союзі та здобути закордонного глядача, підготовляючи його до прийдешніх битв.

Життя і революція. 1928. Кн. 4. Червень. С. 171–181.

Ол. Копиленко

НІМЕЦЬКА КІНО-КУХНЯ

Може трохи різкувато буде називати так кінофабрику «Уфа» — одне з найбільших кіно-підприємств у Европі. Ту кіно-фабрику, що випустила «Нібелунгів», «Індійську могилу» та «Доктора Мабузо». Що зараз постачає фільми чи не на половину екранів Німеччини, картини фабрики «Уфа» демонструється на кранах усього світу й мають той пересічний успіх, що його має взагалі пересічна картина.

Це кіно-підприємство не може похвалитися якимись видатними шуканнями своїх режисерів в галузі кіно-мистецтва. Такими як у нас провадить режисер Ол. Довженко та Дзіга Вертов, або в Росії Ейзенштейн та Пудовкін. Вироби «Уфа» —це чистенько зроблені фільми, з чітко розробленим сюжетом, доброю фотографією, цікаво підібраним типажем, з участю розреклямованих кіно-артистів. Про ідеологічний бік цих фільмів, з нашої точки зору, говорити не доводиться. Тут панує або німецький урапатріотизм, або любов сто разів осдівана, переспівана й показана

й в кіно й в театрах. Ясно, що іншого й не можуть ставити ці фабрики, раз таке «соціальне замовлення» виставляє європейський буржуазно-міщанський глядач і споживач мистецтва.

Правда, є і інші картини, що лякають обивателя страшними більшовиками. Зараз демонструється в Европі фільм виробу, здається, цієї самої «Уфи». Зветься фільм: «Шпигуни» і зроблений він у зв'язку з нападом англійської

поліції на радянський банк у Лондоні. Ясно, що тут показують не англійських шпиків, а нібито роботу нашого банку, що наводив жах на весь світ. Використано багато тих казок, що розповідає про більшовицькі жахи еміґрантська та буржуазна преса. Між іншим у цьому фільмі є такі ляпсуси побутові, що без сміху неможна дивитися. Хоча німці й вивчають старанно матеріял за яким розробляють фільм, але тут цього не видно.

Не зважаючи на всі ляпсуси, все ж більшовиків показано в цьому фільмі так, що європейському обивателеві вони й справді снитимуться цілий тиждень підряд. Ця агітка, з цікаво зробленою детективно-сентиментальною фабулою, досягає тієї мети з якою її випускало підприємство — залякати більшовиками європейського міщанина. Тут стільки вбивств, самогубств, вибухів, стрілянини, таємниць різних. Тут і потяги летять під насип (герої обов'язково рятуються), і газами когось душать, і крісла для спеціяльних допитів і т.д. Все це на тлі кохання надзвичайно меткого й вродливого англійського шпигуна та «чесної» більшовицької шпигунки, що через це кохання зрадила своїх. Цілком зрозуміло, що всі жахи накручені в фільмі, закінчуються довгим і солодким поцілунком головних героїв — закоханих. Все закінчується щасливо, як і повинно бути.

Нехай собі обиватель спить спокійно, бо за його плечима стоїть добре вимуштрована поліція, що охоронятиме цей спокій.

Така мораль фільму.

На кіно-фабрику «Уфа» ми й поїхали з художником Л. Капланом, одного сонячного дня, здається в кінці жовтня місяця. Перед тим подзвонили туди телефоном за кілька годин з відповідних установ і ствердили, то ми не кіно-робітники й повідомили фабрику яро нашу поїздку. Людей, що мають якесь відношення до кіно-справи дирекція пускає на фабрику дуже неохоче. Мабуть боїться за секрети свого виробництва.

Міститься кіно-місто «Уфа» біля станції НойБабельсберг — двадцять хвилин їзди від Берліну в бік Потсдаму. Німецькі потяги, що зв'язують Берлін з передмістям та дачними околицями, ходять прекрасно й дуже регулярно. До-речі й потяги дуже зручні.

Хутко потяг цей виносить нас за Берлін і починаються невеличкі будиночки понад залізницею, галасливі написи реклям не покидають вас і тут. Потім наївною панорамою летять назустріч малесенькі іграшкові городики, з мініятюрними дерев'яними курінями. На цьому городину, в сотню квадратних метрів, кожен сантиметр землі найпильніше було використано влітку й на весні. Тепер де-не-де колупаються люди в тій землі — збирають останню городину та готуються до нової весняної «кампанії».

З розгону врізається наш потяг в сосновий бір, молодий і миршавий. Здається, що тут кожна сосна, кожна вітка на обліку в відповідній комісії. Навіть про кожну деревину заповнено спеціяльну анкету. Такий це бір чистенький, впорядкований, порізаний рівненькими доріжками. Напевне тут розраховано — скільки кожен громадянин повинен вдихати свіжого озонованого повітря! От що значить німецька раціоналізація! Такі думки мимоволі приходять в голову, коли проїздиш цим миршавим бором, де повільно проходять якісь люди на прогульці. Ходять вони так солідно й поважно ніби провадять дуже серйозну роботу, як напевне вираховують скільки ще залишилося їм вдихнути повітря.

Ще промайнули якісь розплідники, потім гайочки та ярки й ми приїхали на станцію НойБабельсберг.

Розчищеними, рівненько вибрукованими доріжками ми з півкілометра пройшли пішки з журналістами німецьких газет та журналів.

Зустріли на кіно-фабриці дуже привітно і, на моє здивування, не вимагали ні перепустки, ні документа. Тоді згадав я рідну одеську кінофабрику, куди я одного разу мав щастя з'явитись. Хоча мене там знала частина адміністрації, починаючи з директора та його заступника, все ж я півгодини чекав якогось чоловічка, що спромігся мені видати перепустку. Це не образа, а лише спогади. Випадкове порівняння. Бо то було дуже давно, а часи змінюються…

В день нашого відвідування кіно-фабрики «Уфа», там провадилася зйомка масових сцен для картини «Асфальт», яку ставить відомий режисер Джое Май, постановшик «Індійської могили», «Доктора Мабузо» та інших фільмів.

Великий павільйон, на вісім тисяч квадратних метрів, устаткований за новішими досягненнями техніки. Різні розсувні стіни цегляні, якісь особливі будівлі, що я в них нічого не розумію і т. д. В цьому павільйоні, для зйомки сцен з «Асфальта», зроблено перехрестя берлінських вулиць. Тут і підземка й вітрини й рекляма й поліцай на варті, головний герой фільму. Катається штук п'ятдесят автомобілів, таксі й автобусів і постійна вулична юрба. Це на тій вулиці, де стоїть ювелірна крамниця з якої починається дія. Все це, як звичайно, підчас роботи освітлене колосальною кількістю світла.

Часто доводиться дивитися в закордонних фільмах рух міста, вулиці — які грандіозні картини! Але треба пам'ятати, що це місто було зроблене й зняте в павільйоні з деяким перебільшенням та підфарбовуванням.

Головну ролю в картині «Асфальт» виконує відомий німецький кіно-артист Густав Фрейлін нас познайомили з ним. Він підійшов у тій самій форм І поліцая, бо це було підчас зйомки. Не знаю який він артист, бо бачити на екрані його не доводилося, а людина він дуже привітна й вродлива. Жінки повинні мліти від кожного його погляду.

Треба ж не забути розповісти сюжет «Асфальту». Сюжет дуже характерний для сучасної німецької кінематографії. Фільм буде подібний до виховавчого, для німецького поліцая, а обиватель, поплакавши над смертю героя, радітиме з чеснот вродливого шуцмана. Зміст «Асфальту» такий: на розі вулиць шумних вартує поліцай. Підчас варти пограбовано поряд на розі велику ювелірну крамницю. Поліцай затримав злодійку й везе її в поліцію. Ясно, що злодійка надзвичайно вродлива дівчина. І поліцай піддається її чарам в цей і надзвичайний вечір, коли такі бучні вулиці несуть стільки насолод і таємниць. Замість поліції він їде до неї і на ранок просипається в ліжкові поряд із злодійкою, яку сам затримав. Починаються муки сумління, надзвичайні муки «чесного» поліцая. Зрештою він не витримав і вбиває злодійку й закінчує життя самогубством.

Такий коротенький зміст цього фільму. Гадаю, що коментарії зайві. Скільки не говори — краще за сказане сценаристом не скажеш. «Асфальт» — є характерний виріб німецької кінокухні, яким вона годує свого споживача. До того ж можна бути певним, що Джое Май зробить фільм прекрасно й легковажні й перезрілі фройляйн та пухкі одгодовані фрау будуть зідхати, переживаючи муки разом зі зрадником своїх обов'язків поліцаєм. Але навіть для європейського споживача, своя кухня надто прісна й картини радянського виробу користуються значним успіхом (доречі, вуфківських і картин дуже мало демонструється в Берліні, бо не щастить ВУФКУ з представниками своєї фірми за кордоном). А треба не забувати, що кіно за кордоном, як і в нас відвідує колосальна кількість людей. Театри, і кабаре, рев'ю можуть лише мріяти про таку силу відвідувачів. Тут особливо помічаєш смертельну боротьбу, де схопили один одного

за горлянку — театральне мистецтво та «великий німий». І все говорить за те, що на боці останнього більше шансів. До того ж за кордоном прекрасно устатковані кіно-театри. Чудові залі з м'якими і місцями, не гірші за театральні, величезні і джаз-банди оркестри, балетні виступи перед демонструванням картини. І неймовірна кількість кіно-театрів!..

Все ж нам треба закінчити огляд кіно-фабрики.

Треба сказати кількі слів як провадиться зйомка тих масових сцен З «Асфальту». Ми стояли й почували як тут працює кожна людина, машина, кожен гвинтик. Головне — все працює організовано й раціонально в кращому розумінні цього слова. На авто стоїть спеціяльна форма, де приладнано площинку, що рухається вгору, вниз і в кілька боків. Це секрет фабрики цей прилад, хоча багато удосконаленіший є в Голівуді, бо все ж таки дивно коли ту площинку, про яку я згадував, підтягають руками кілька робітників. На площині стоять кіно-оператор з помічником. Мені говорили знавці, що згадувана площинка є значне удосконалення в кіно-зйомці.

В павільйоні підчас роботи було сотні півтори, коли не більше, людей і разом з тим не помітно було зайвої метушні, біганини й люди не гаяли даремно часу. Ось дано гасло освітлювати павільйон. Запалили юпітери й з-під стелі полилися сліпучі потоки сяйва. Заревли сирени, заворушилася юрба — перед очима живе вулиця. А над всім роструби рупорів, хоботи помрежів командують, рухають людей і машини. І цікаво — не чув я ні однієї помрежівської лайки, гнівливого брутального вислову, що в нас вважають за ознаку особливої талановитости такого робітника.

Сам Джое Май — енергійний, невисокий чоловічок, спокійно-рухливий. Він всюди встигає, все бачить і, разом з тим, встигає пожартувати зі своїми приятелями, що стоять дивляться на роботу. Він працює як добрий майстер, що математично-точно розрахував усе раніш і тепер виконує спокійно, не кваплячись. Так само працюють німці всюди й всі, починаючи з робітника. Я, принаймні, ніколи не бачив, щоб німець на роботі поспішав, бо робить він завжди досконально й пильно. Так працювати навчили німці й чехів — досконало, пильно й дбайливо, але не кваплячись і не поспішаючи. Наслідки такої постановки праці ми наочно бачимо — те що зробили німці за останні роки, навряд чи спромоглася б зробити будь-яка інша країна в світі.

Давайте разом проминемо павільйон звідки чути веселі акорди музики, там знімають сцени з картини «Химерна графиня». Головну ролю в цьому фільмі виконує Ані Ондра.

Нам багато цікавіше буде оглянути той павільйон, де живуть і знімаються артисти-тварини. Невелике помешкання, світле й дуже тепле, бо тут живуть і артисти, що приїхали з тропічних країн. Наприклад ота величезна гадюка, що зараз бере участь в якомусь фільмі. Мабуть за спеціяльною угодою, а може всупереч колективній угоді, з цим артистом поводяться дуже обережно. З приміщення — клітки витягають його з опаскою, впіймавши за те місце, де повинна бути шия, відповідними щипцями. Цей гнучкий, елегантний артист поводиться стримано й обережно на своєму декоративному піскуватому пагоркові, освітленому юпітерами. Він уже звик зніматись і чекає лише на свого партнера, якого зараз уб'є своєю отрутою.

В цьому помешканні, що разом править і за павільйон і за зоо-терарій, коли можна так висловитись, в цій невеличкій будівлі мешкає до двох десятків, чи більше трохи, ріжних звірят кіно-артистів. Низенький, сіренький зоолог доглядає за артистами, він сам і головний режисер культур-фільмів та дитячих кіно-картин. Утримання цього павільйону коштує підприємству копійки, а випускає «Уфа» щороку п'ятдесят культур-фільмів та дитячих фільмів. Тут є звірятка, що їх прекрасно знають по фільмах німецькі діти й дуже люблять своїх артистів-тварин.

Фільми з участю тварин дуже дешево коштують і треба дивуватися, що наше ВУФКУ досі не має такого звірячого кіно-садка. Правда, коли б почали робити таку річ у нас, так обов'язково

влаштували б цілий зоологічний сад, щоб увесь світ здивувати, бо ми звикли до «світового масштабу» навіть у такій дрібниці. Диспутуємо ми питання про дитячий фільм вже кілька років і… ні одного дитячого фільму не випустили в прокат. Слухає ВУФКУ ті розмови й словами одного героя з п'єси М. Куліша підбадьорює: — Говори, говори!

Не будемо розмовляти ні про майстерні меблів та вбрання, ні про господарські справи кіно-фабрики. Хоча, все ж, мене дуже вразив порядок та чистота в дворі. Величезний двір, багато різноманітних будівель, багато приладів і речей і кожна річ має своє місце, щоб її відразу можна було знайти.

На цьому закінчуємо огляд фабрики. Нас запрошують у кав'ярню — вона міститься тут у дворі, випити кави. Але перед цим прохають візитову картку, щоб знати в яких журналах ми працюємо, і прохають надсилати їм те, що ми друкуватимемо про кіно-фабрику.

В кав'ярні багато людей, переважно артистів. Вони зараз звільнилися від роботи. За столиками робітники преси й артисти сидять укупі дотепи й сміх. Загальна розмова, Тут ми дізнаємося, що Густав Фрейліх одержує на місяць біля чотирьох тисяч крб. І (8 000 марок). А статист десять і більше марок на день. (Від п'яти, крб.). Але останній виступає всього двічі, тричі на місяць. Тому не заздріть його заробіткам, він тих грошей, що ви заробляєте, мабуть і во сні не бачить.

Я згадав тут про кав'ярню на кіно-фабриці не тому, що з т. Капланом випили по шклянці кави. Ні… Мені хотілося сказати про вміння підприємців бути гостинними, коли це їм потрібно. Ото ж запросили вони нас частували як гостей, але ніхто з гостей нічого не платить. Частують за гроші підприємства. Ясно — витрати йдуть по реклямному відділу. Розраховано мабуть так; що ці витрати виправдують себе. Дуже можлива річ, подібна гостинність може і й імпонує комусь. У всякому разі не погано вигадано… Навіть дотепно… Не зручно ж буде журналісту, вихованому на європейських правилах порядного тону, лаяти гостинного хазяїна, що не жалкує для нього шклянки кави, тістечко або торта чи коньяку. Мабуть тільки я і залишуся невдячним — каву піві торт їв, панегірика про «Уфу» не написав… Сердечно прохаю пробачення…

Берлін-Харків. Листопад 1928 р.

Універсальний журнал. 1929. № 3(5). Березень. С. 95–91.

Т. Сорокін

ФРАНЦУЗЬКА КІНЕМАТОГРАФІЯ

I

Франція, коли відкинути суперечки про першенство, винайшла інструмент кіна. Але, як і скрізь тоді в Европі, вона дуже довго використовувала цю машину, копіюючи на екрані пру нікчемного сценічного репертуару, або,як завважив один французький критик, вона з мавпячим умінням розважала картинками чарівного ліхтаря інших невибагливих мавп. Правда., на той час (ми маємо на увазі довоєнну епоху) ні про що інше й не думали, як тільки про експлуатацію нового винаходу, на зразок дресированих тварин або їдців гадюк. За ручку кіно-апарату хапалися всі, кому не лінько, маючи на увазі, головним чином, ті наслідки, що їх показувала каса.

І це зрозуміло, бо хто-ж годі, коли демонстрували першу картину «Вихід робітників з фабрики Люмьера в Ліоні» (1895 р.) і на екрані вперше побачили рухливу картину, міг думати, що це початок чогось цілком нового в мистецтві, що в самому апараті братів Люмьер закладено щось більше, ніж проекція цих рухливих картинок.

І поки французи наслідували іншим мистецтвам, як сніг на голову, звалилися американці. Вони перші досить таки рішуче подбали, щоб очистити кіно від артистичних, театральних, літературних та всяких інших забобонів. Вони перші використали засоби кіна, властиві тільки йому. Вони перші відчули силу кіно-образа і все значення його. Вони перші відгадали силу й владу кіна, заховану в ньому самому, та розвинули його, нічого не запозичаючи з минулого інших мистецтв (період 16–17 року).

Тоді у Франції дехто побачив, що справа вже йде не про іграшку, яка щороку вимагала все більших та більших коштів на складні постави свої, а про такий інструмент, що за його допомогою можна створити щось нове, що по-своєму допоможе нам виявляти наші почуття і наші думки. Зараз-же після війни ми побачили, як у французькому кіні з'явилася інша логіка факта, інша пластична виразність кадру, інша кінематографічна правдивість ситуацій, і, нарешті, те розуміння ритму, що нині стало за організувальну силу кінематографічного руху.

Проте, треба визнати, що всі ці помітні поліпшення в галузі французького кіна, до яких можна віднести роботи Маркантона, Гервіля, Руселя, Леона Пурьє, Баранчелі, — ніяк не могли задовольнити тих вимог, що їх тепер ставимо до кіна. Одже фільмувалося все та ж сама буржуазна архілітературна література, будуючи кадр, прагнули до живописної вишуканости, а будуючи ціле — до театральної драматизації, тобто прагнули до елементів, що їх, зібраних до купи, не можна було зрозуміти без зайвих написів.

II

Перший, хто дійсно зрозумів у Франції всю силу та значення властивості кінематографічної мови, був Луї Делюк. Він не лише зрозумів, але й зумів сформулювати багато такого, що інші, до нього, зрозуміли випадково. В протилежність до американців, він не тільки вгледів у чудесах механіки кіна нову форму виразности, але й дав цій виразності низку визначень, що й нині ще актуальні. Фотогенія — ось термін Делюка, що його зміст і значення поступово все ще відкриваються і що ним він хотів визначити єство кінематографічного виявлення, відмінного від виявлень інших мистецтв.

Все це ще тому значніше, бо сталося за часів, коли у Франції було багато кіно-спекулянтів і бракувало артистів, а в справжніх робітників відчувалося ще більше артистичного неспокою, аніж певности.

Луї Делюк перший рішуче виступив проти старих традицій, забобонів, смаків публіки, некультурности прокатчиків і, так званих, «кіно-митців».

З професії літератор — він не задовольняється тільки з критики. Він кидає свою професію і починає фільмувати. З'являється перша його картина «Пропасниця» — кращий натоді зразок кінематографічного реалізму в Франції (1919 р.). Нічого надзвичайного, все дуже просто. Шматок щоденного життя великого корабельного порту, кінематографічно обробивши його, Делюк обертає на справжню драму. Досить звичайна подія, що лягла в основу, вперше у Франції звучала, як щось кінематографічно суцільне, соціяльно правдиве.

Ми бачимо вже, що Делюк фільмує не тільки зовнішній світ, який ми завше бачимо, і не голий сюжет, а той світ, що даного моменту ввижається митцеві, ту драму, що живе й розвивається

поза межами факту. Його вабить кінематографічна реальність, одмінна від тієї, що з неї він бере матеріялі що за її допомогою він творить своє нове розуміння речей, виявляє те їхнє єство, яке назвав він словом «фотогенія».

Але Луї Делюк незабаром помер. Проте початок було вже покладено. Його думки розвивалися кінематографічним угрупованням «Авангард», що за головних представників її можна вважати Марселя Л'Ербьє, Жана Епштайна, Абеля Ганса і, пізніше, Рене Клера, Жака Фейдера, Кавальканті, Ренуара, Греміойна, Кірсанова, Жермену Дюлак і, так званих, безпредметників — Шомета, Обея, Вікіга Егелінга. Правда, група ця була об'єднана не так єдиним програмом, як загальним прагненням вперед, як можна далі від забобонів некультурного рукомесла і спекуляції кіно-митців, словом од всього, що наповнювало тоді й тепер ще кінематографічну дійсність Франції. У них всіх ми знаходимо ще більшу конкретизацію думок Л. Делюка. Всі вони прагнули й прагнуть опанувати кінематографічною мовою, як особливою формою виразности. Всі вони після Луї Делюка були перші в Европі з тих, що зуміли подолати досить рішуче більшість тих інтелігентських вигадок і традицій, що й до цього часу заважають багатьом з так званих освічених людей цінувати кіно. І коли вони все ще годувалися і годуються нездоровою соціальною їжею, то прагнення передати життя в його правдивих виявах і надати цьому нового виявлення — їхня заслуга.

Це був час (1921–1924 роки), коли з'явилися кращі тоді (на жаль, неперевершені, принаймні, у французів, і до цього часу) роботи Л'Ербье — «Ельдорадо», Ж. Епштайна — «Вірне серце» та «Прекрасна Ніверненза», Абеля Ганса — «Колесо», «Париж заснув» та «Антракт» — Рене Клера, «Образ» — Жака Фейдера.

III

З ім'ям Марселя Л'Ербьє звичайно зв'язують період поглибленого психологізму та імпресіонізму в французькому кіні. Після його робіт «Троянда Франції», «Карнавал Правди», «Вілла Долі», «Людина у чистому морі» — видавалося вже за банальне, ставлючи дієву особу в певне становище, обмежуватися лише фактами, не показуючи глядачеві реакцій його психіки на те, що відбувається навколо цієї особи, не викриваючи сили впливу річей, що в їх оточенні проходить дія.

Показати те, що відбувається за межами фактів, показати природу або річове оформлення не тільки як декорацію, або як театральні аксесуари, а як щось таке, що бере участь в розвиткові самої драми, і показати це засобами техніки на плівці. Ось завдання, що його розв'язують перші роботи Л'Ербьє, які на той час не могли лишитись непомітними. Деякі сцени його «Ельдорадо» і нині ще є кращими зразками вирішення проблеми світла в кіні.

В останніх роботах вишуканість прийомів Л'Ербьє, віртуозність його техніки все менше й менше справляють враження, може тому, що все це лише повторює минуле. Часом здається, що він стає рабом цієї техніки, б'є на оригінальність, тяжкі художні принципи обмежили його почування, вираз і форма не досить обумовлені змістом, а тому й все в цілому стає тенденціозним, тоб-то, не дивлячись на всякі зовнішні спокуси, мало переконує. Такою, ми б сказали, вченою надуманістю віє від його останніх картин — «Головокрут», «Небіжчик Матіяс Паскаль» і навіть «Нелюдяна», — що цікаві лише тим, що в них ставиться багато різних нових проблем в кіні та жодної остаточно не розв'язується. Останні його картини — «Воскресіння» за романом Л. Толстого і «Гроші» за романом Еміля Золя, також не дали нічого нового.

IV

Те, що хвилювало Марселя Л'Ербьє, те більш певно й закінчено здійснив Жан Епштайн.

Літератор, критик і поет, як і Л. Делюк, — Епштайн спокусився виключними засобами виразности кіна. Навряд чи пощастило кому іншому, після Л. Делюка, дати стільки вдалих формул, влучних визначень найтруднішому з того, що хвилює нас тепер в кіні. Всі його думки знайшли повне втілення в його картинах «Вірне серце» та «Прекрасна Нівернеза» — кращих його речах, хоч і датованих 1923–24 роками.

Зорова сила його образу там така закінчена, що не потребує сторонньої допомоги надписів. Він розпоряджується своїми світловими фразами з чіткою майстерністю; то затамовуючи, то прискорюючи їх, він дає цілком нову виразність кінематографічній фразі. Цього він досягає не лише за допомогою самих голих прийомів техніки. Там почувається господар, що вміло і цілком свідомо керує оком об'єктива, яке без забобонів і спокус все бачить. Ви почуваєте, яку величезну ролю відограє артистична індивідуальність постановщика. Або, як висловився сам Епштайн: «Захоплення технікою або механікою кіна — справа минулого, кіно мусить стати фотографією ілюзій нашого серця». І, наче б то стверджуючи це, він дає низку цих зфототрафованих ілюзій у «Вірному серці». Так, стовпчик на набережній, що за нього чіпляють линву пароплава, обертається в нього на символ самотности й безнадійного чекання, затока морського порту з лісом щогл і пароплавом, що помалу відходить, обертається на гаму безпідставних надій, медовий коржик у формі свині, що на ньому невідома рука виводить цукрові літери «Amour» (кохання) — на символ вульгарности, і все це не випадково підлягає внутрішньому змістові розвитку драми.

Таким чином Епштайн, як ніхто інший, шляхом точок зору апарата, вмілим сполученням ліній і обсягів у межах кадру, тоб-то внутрішньою концентрацією образа в собі, вмілим розташуванням плянів і ритмічним сполученням всіх оцих чинників — звичайне робить надзвичайним, створює нову кінематографічну реальність. І тому він не помиляються, коли говорить, що «кіно надає зовсім особливої цінности всім зовнішнім виявам нашої думки». І дійсно, мистецтво Епштайн а наочно виявляє перед нами оце рідке вміння: записувати свої думки і почуття щирими образами фільму. Ця властивість робить його картини виключно привабливими, хоч в останніх своїх роботах, як от «Монгольський Лев», «Афіша», «Мопра», «Шість з половиною на одинадцять», «Дзеркало з трьох боків» — він не додав до своїх натруджених шукань нічого нового.

В роботах Абеля Ганса французька кінематографія має ще один дуже значний плюс і власне в тій галузі, що є найскладнішою і найважчою у вирішенні кінематографічної форми.

Кінематографісти знають, що в кожній кінематографічній композиції, як цілком слушно зауважує Леон Мусіак, є низка елементів, що визначають як безпосередню цінність окремого кадру (частини) так і цінність всього фільму в цілому. Безпосередня цінність кадру складається з акторського виконання, декорацій, освітлення, побудовання планів та інших менш значних складових — це внутрішній ритм. Другий елемент, що визначає цінність картини — це ритм зовнішній.

Таким чином, як вірно зауважує французький критик Вейермец, кіно є справжня оркестровка образів і ритмів. І от краща робота А. Ганса «Колесо» є ще й до цього часу неперейдений у Франції зразок власне цієї оркестровки образів і ритмів.

Несеться локомотив, тікають семафори та верстви, мигтить каміння залізничного баласту, засліпливі бинди рейок, підойми машин та стрілки манометра паровоза, насуваються пащі

тунелів, дим летить і мигтить все швидче, відкриваючи в своїх кадансах не тільки рух, а ще й жах неминучої катастрофи, тої катастрофи, що відбувається в душі божевільного машиніста Сізнера.

А коли реалізація цього явища, що тяжко піддається конкретизації, вислизає, — тоді око об'єктиву, щоб зберегти всю ясність зору ще більш нахиляється над самим феноменом, показуючи нам як під мікроскопом невидні для простого ока деталі внутрішньої драми героя через все ті-ж зовнішні ознаки речей в їх музичному сполученні. Справді, яка сила емоцій лише ось в цьому зростанні швидкости паровоза, швидкости, що ми її відчуваємо, як живий організм. Ми бачимо тут не механізм руху, здійснений через вживання прийомів швидкого монтажу, а те, як в композиції цих поїздів, що несуться і одночасно пробігають перед нашими очима в часі і просторі, викриваючи основний задум режисера та зорову ідею постановщика, що для неї задуманий самий твір.

Абель Ганс найбільш значна фігура в минуломі. Ми маємо всі підстави чекати від нього ще більше в майбутньому.

Одна з останніх, найбільш цікавих його робіт — це величезна кіно-епопея «Наполеон».

Менш значний, та може більш безпосередній, режисер Рене Клер — не дуже гостро виявив себе і не дав нічого ще нового, свого. В його руках аналітична сила об'єктиву, це — око вільне від будь яких впливів, здібне бачити все так, як ми, переобтяжені нашими звичками і забобонами, не можемо бачити — раз-по-раз відкриває нам світ зовсім по новому.

Цей спосіб безслівного переконування вряди-годи досягає в нього такої точности, що звільняє нас від потреби міркувати. Життя схоплене зненацька, низка випадкових фактів якось раптом складаються в нього в певний самостійний сюжет. І все тільки дякуючи винахідливості та слухняності кіно-апарату. І дійсно — яка простота: прискорений рух на Пляс де Л'Опера — і раптом зупинка, і знову все в дорозі, застиглий нічний бар, хвилює вплив порожнього міста, і ще нова знахідка:—люаи маріонетки, що їх спинила примха режисера, кістяк Єйфелевої вежі, анатомічно розкладений на частини, зйомка знизу, зйомка згори («Париж заснув»). Все це, починаючи з тонкої вигадки і кінчаючи гримасами щоденности, — тече з якоюсь невпинною безтурботністю, як річка в своїх берегах. Його «Париж заснув» (1922/23 р.) «Антракт» (1924 р) «Солом'яний капелюх» (1927/28 р) як найбільше це стверджують. Ми там бачимо, як течія образів, що їх неможна зв'язати ніяким логічним зв'язком, вкласти в якийсь певний зміст, вражає безпосередньою зоровою силою своєї виразности, бо так живе своя невідступна кінематографічна логіка.

VI

Після Рене Клера — Леон Пуаре, Жермен Дюляк, Баранчелі, Жак Фейдер, Гремільон, Кавальканті, Жан Ренуар, Кірсанов.

У кожного своє. Всі вони давно увійшли в історію французької кінематографії, а дехто з них уже в перших лавах, як от Кавальканті, Кірсанов і особливо Жак Фейдер. Може найбільш тонкий і найбільш вишуканий серед всіх глибиною і шляхетною ніжністю почуттів Жак Фейдер (нині запрошений для обезбарвлення до Америки поруч з іншими кінематографістами Европи), — знайшов цією інтимною властивостю своєї душі і кінематографічну вишуканість виразу. Всі ці риси були вже помітні в Його картинах «Образ», «Обличчя дітей». В останній його картині «Тереза Рокен» — кращій речі французького виробництва 1928/29 р. — ці особливості знайшли своє максимальне зорове втілення.

Найцікавіше в кіно те, що неможна оповісти і «Тереза Рокен» як раз така. Жак Фейдер — поет. І цю його поезію екрану треба бачити щоб відчути.

І ще «Меніль Монтан» Кірсанова з участю Наді Сибірської — виключне явище того, що може дати тільки людське обличчя на екрані. Яка сила почуттів, що їх ледве помітні подробиці зібрано в одному погляді, в одному моменті виразу обличчя. І всі ці акорди почуттів, що одночасно відбуваються в часі і просторі, — виявлено з такою повнотою і зоровою безперервністю в грі маски й обличчя цієї жінки-дитини, що ми як у люстрі бачимо всі відтінки її психічного стану. Звичайно, такої музично-зорової безперервності почуттів, то кінематографічно показує щойно закінчений внутрішній рух переживання з наступним майбутнім в конкретному сучасному, — не може д іти жодна словесна лірика.

VII

Ось коротко все те, що його можна було-б віднести до кращих зразків французької кінематографії, що характеризує її як щось самостійне. Все це гостро виділяється серед тої макулатури та нудної сантиментальности, що серйозно загрожує французькому кіну, кіну підприємців і власників акцій, що працюють на ринок, не дбаючи ні про що інше, крім своїх дівідентів. Все це давно набридло. І дарма французи провадять боротьбу з дим лише одними репресивними заходами. (Нов. закон, що дозволяє демонструвати закордонну продукцію лише в певному відсотковому відношенні до французької). Природа кризи французької кінематографії лежить значно глибше. Це наслідок тої державної системи, що передала справу мистецтва в руки фінансистів, власників кіно-акцій. Гроші, одна з істотних умов для кіно-справи, — в той же самий час вбивають кіно. І це, звичайно, характерно не для одної Франції. Але-ж у Франції цей стан речей стає катастрофічним. Блискучий доказ цього те, що серед нової продукції 1927/28 р. ледве нараховується десяток картин, що виділяються своїм рівнем серед цього мотлоху. І лише три з них «Солом’яний капелюх» Рене Клера, «Тереза Рокен» Ж. Фейдера і «Наполеон» А. Ганса варт поставити серед кращих зразків останніх років світової кінематографії. Тому особливий успіх має радянський фільм в особі своїх кращих представників Айзенштайна, Пудовкіна, Довженка. На жаль, це досі ще заборонений плід для широких мас Франції. Буржуазія не дає можливости французькому робітнику побачити обличчя радянського кіна.

Кіно. 1929. № 9/10(56/57). Травень. С. 12–13; № 11(58). Червень. С. 11–12.

В. Хмурий[521]

ПРО ЯПОНСЬКЕ КІНО

Це надзвичайне кіно…

Спокійно, наче стародавня казка, точиться на екрані наївна легенда.

Вона називається «Хоробрий із Кіото» і розповідає про одного молодого самурая:

Учень фехтувальної школи любив доньку свого вчителя.

Конкурент зневажив віроломно молодого самурая. Заплямував ім'я школи й убив учителя, а доньку взяв за наложницю.

---

521. *Хмурий (справжнє прізвище — Бутенко) Василь Онисимович* (1896–1940) — український журналіст, мистецтвознавець і театральний критик. У 1920–1930–х працював у журн. «Нове мистецтво», видавництві «Рух» у Харкові, друкувався в газеті «Вісті ВУЦВК», «Культура і побут», в журн. «Червоний шлях», «Сільський театр» та ін. У 1933 був репресований. — *Прим. упор.*

Боротьба…

Герой. уже побив за тридцять прибічників ворога й тепер б'ється з ним один на один.

Дівчина поспішає йому на поміч із побратимом.

От віроламець упав, і дівчина вже біля переможця.

А кінець:

— Герой умирає від ран — дівчина робить харакірі.

Парадоксальне кіно…

Химерне.

Дивне.

На екрані гонитва…

Поспіх…

Напружені по береги екрану ситуації…

Неймовірної динаміки бій на мечах…

А проте, це тільки спокійна казка.

Тільки легенда, що ллється в екрану, наче ранкове світло з ночі. Мрійна легенда про людей з волею міцнішою за крицю.

Стільки боротьби, щоб дівчина зробила на очах героя харакірі

Ми ніколи не збагнемо, як можна перейнятися такою «наївною» драмою.

Ми в театрі й кіні буваємо серйозніші й стриманіші, ніж у житті.

Ми хочемо завжди показати себе дорослими.

Японці ж у театрі радіють, смуткують, сміються й плачуть. У театрі вони не бояться бути дітьми.

А в житті японці не сміються. Тільки но посміхаються. Завжди привітні. Стримані. Ніколи не плачуть. І жінки японські не кричать у пологах.

Дивовижна країна.

Легендарна.

Химерна, наче казка.

І все її мистецтво, культура, побут, етика, життя фантастичне й парадоксальне, наче східня казка.

Тільки в Японії могла статися історія «сорока семи ренінів».

Ось коротенько цей історичний факт.

Сорок сім самураїв заприсяглися помститися за смерть свого сюзерена.

Щоб приспати сторожкість шпиків, що пильно стерегли вбивцю — вельможного даймйо — вони зникли на цілих два роки.

Ватажок їх, симулюючи безпросвітнього п'яницю, вигнав із дому дружину з двома дітьми.

А одного дня всі зійшлися потай до міста, де жив даймйо. І на ранок у палаці знайшли мертвого вельможу серед трупів численної сторожі.

Тепер сорок сім ронінів можуть умерти.

Вони оповістили всіх про свою помсту й на могилі свого пана зробили харакірі.

Так могло бути тільки в Японії.

Адже Японія 700 років культивувала канони февдальних взаємин поміж паном і слугою.

В Японії нема страху індивідуальної смерти.

Маршал Ногі по смерті імператора Мацухіто зробив харакірі. Слуга не має чого жити, коли вмер пан. Тепер маршал Ногі — святий.

Бранців, що вернули з російського полону, зреклися навіть їхні родини:

— Ви не могли знайти часу, щоб розпороти собі животи? — сказали їм.

І коли вчинок маршала Ногі нічим не виростає з канонів февдалізму, то історія з бранцями — вже поширення февдальної культури, зужиття її етичних підпор на інтереси буржуазної держави.

Коли ж під землетрус 1923 року на однім майдані в Токіо організовано згоріли 40 000 людей, — це був факт ще ширшого й іншого, соціальною природою, порядку.

їх заскочила довкола пожежа. А з ними були діти. І сорок тисяч людей без паніки сховали вниз дітей і згоріли, як стояли. Ріпними шпалерами. Щоб урятувати дітей.

Так іґнорація індивідуальної смерти, що виросла а февдальних канонів, поширилась до волевої дисципліни великого загалу, зросла до неймовірної сили й переключилась на цілком інший соціяльний ґрунт.

Завтра вона стане зброєю японського пролетаріяту в його боротьбі з буржуазією та рештками ще не вижитого февдалізму й закінчить своє діялектичне коло.

Сьогодні ж це ще тільки зброя японської буржуазії в боротьбі з чужоземним капіталізмом і знаряддя її імперіялістичної експансії. Сьогодні велетенська дисципліна волі японського народу лише стоїцизм з яким вій переносить напівголодне існування й стихійні катастрофи землетрусів.

Чого можна дійти, спираючись на стоїцизм цілого народу, показує статистика розвитку японської кінематографії.

Це також швидше легенда цифр, а не статистика.

1920 року кінофірма Сйоціку почала будувати кінофабрику в Камата. А сьогодні Камата місто на 100 000 мешканців і випускає щодня 12 фільмів.

Землетрус 1923 року зруйнував у Токіо 100 кінотеатрів. 1924 року їх було вже 200.

1926 року Японія виробила 875 фільмів. Америка ж того року виробила тільки 755.

Сам кіновідділ газети «Осака Майніці» має фільмотеку на 2 000 культфільмів.

В прокаті в Японії 70% картин своїх, 27% американських і 3% європейських.

Кінотеатрів у Японії 1 200.

Японська кінопреса — Друга в світі після американської.

Така ця дивовижна країна — культурна ровесниця старої Еллади.

Ми звикли по розум їздити на Захід.

Схід для нас дикий і дурний.

Нам нема чого вчитися на Сході. З нього можна тільки дивуватись.

Що таке самурайська культура Японії?!

— Февдалізм.

— Що таке японське кіно?!

— В ідеології чуже й вороже пролетарському рухові назадництво.

Тільки я думаю, що в японськім кіні можна запозичити чогось. В отім самім японськім кіні, що рим буржуазія Японії підпирав в себе ідею монархізму і консервує корисні їй февдальні традиції.

Знову парадокс?

Ні трохи. Адже «Хоробрий в Кіото» — це ціла Японія, вся Японія своєю культурою, а не варениками й штаньми, як Україна в «Сорочинськім ярмарку» ВУФКУ.

І признайтеся, що коли нам не приклад маршал Ногі й той ідейний рушій, що керував учинком сорока семи ронінів, то ми могли б навчитися в 40 000 токійців сідати організовано в трамвай і не штурляли б дітей, а в героя «Хороброго з Кіото» могли б запозичити стоїцизму, щоб не робити паніки, коли хтось пустить чутку про сірники й сіль.

А статистика японської кіноіндустрії?

Невже вона не може нас дечого навчити?!

Але…

Виставка японського кіна пустувала в Києві, другого тижня, в Харкові, нашому глядачеві подобався фільм «Тістечка Фудзіко» і не подобався «Хоробрий із Кіото».

Подобався фільм нічого не вартий взагалі — комерційна профілактика в боротьбі з американською кінокомедією.

Не подобався прекрасний взірець тієї кінематографічної культури, що виросла з театру «Кабукі», де Меєйрхольд запозичив «дорогу квітів» для свого театру, що витворила актора подиву гідної техніки, що перенесла на екран традиції японського просторового мистецтва — закони ракурсу Шараку, імпресіонізм Хокусаї, графіку Утамаро, запозичені всесвітньою культурою в Японії, що показує нам самурайську культуру.

Не подобався…

Нудно…

Я чув це на власні вуха.

І не тільки в театрі, а й у редакції однієї нашої газети.

Які щасливі японці, що в них не родять вареника.

Вони трохи їдять і багато вчаться.

Вони дуже мало позичають у інших культур назв, а тільки технічну апаратуру, і зовсім не позичають розуму.

«Хоробрий з Кіото» вони зробили найкращим французьким апаратом Дебрі, і без імпортних режисерів та кінозірок.

У них є «дзідай-гекі» — історичні самурайські фільми. Вони такі прекрасні, як «Хоробрий з Кіото», їм найкращі японські кіноактори — Цумасабура Бандо, Ціодзіро Ходсі, Дендзіро Окоці — дали техніку бою на мечах. У кадрах їхніх уся пластика тіла, виплекана тисячоліттями в самурайськім звичаєвім церемоніалі й збережена для кіно театром «Кабукі» та японською Гравюрою. В монтажі ліній І ці кадри високомистецькі речі.

Вони трохи задовгі для нас, бо, бувши побудовані І на акторі, «дзідай-гекі» монтуються довгими шматками, а не короткими, як монтуються за американськими, наші та європейські фільми. Проте в них І більше науки для нас, ніж у нас для них.

У японців є «чамбара» — комедії динамічні, як невловимі лінії японського фехтувального майстерства.

Ці фільми беруть сюжети з старовинних легенд у центрі яких стоїть легенда про японського Кармелюка — Надзумі Кодзо. Вони японські й заміняють Бестера Кітона та Монті Бенкса.

Щасливі японці…

Вони мають свою кінематографічну культуру високу й оригінальну. Свого кіноактор.

Сьогодні «дзідай-гекі» самурайські фільми, а «чамбара» напівдемократичні. Завтра вони будуть пролетарські. Бо японці не їздять на Захід по розум.

Мають свого досить, щоб не робити в Камата кіноінсценізацій із драм Островського.

Це ми кінематографією такі багаті, що інсценізуємо на одеській кінофабриці самодурість псковських м’ясників.

Який жаль, що в нас споконвіку родили вареники!

Мабуть ніколи не навчиться наш кіноактор такої техніки, як японський.

І довго ще в нас не буде української кінематографії.

Нотатки про театр, кіно та просторове мистецтво. Х.: РУХ, 1930. С. 117–123.

О. П.

БАНКРУТСТВО ЗАКОРДОННОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

«Емелька — гофнунгслоз» — «Емелька безнадійне» — такі наголовки можна зустріти по німецьких газетах. Криза міцно вдарила по цьому величезному кіно концерну. Нещодавно в наших газетах з'явилися відомості про те, що в самому Берлині закрили 22 театри цієї фірми, одні з кращих у німецькій в столиці. Тепер газети передбачають близьке банкрутство цієї з могутньої колись фірми, фірми, яку не врятовує від краху і навіть велика державна субсидія.

Підо впливом політичних змін у Німеччині цілковито змінює і свою орієнтацію німецький концерн «Уфа». Нова програма його діяльности стверджує, що «Уфа» перетворюється на фашистський агітпроп.

Для переконання в цьому досить послатися на інтерв'ю керівника фашистського Фільм Бюра Ретгера. Його інтерв'ю стало ніби за політичну програму «Уфа».

От про що говорить фашистський кіно-проводир: «Кіно-продукція Німеччини повинна бути розрахована насамперед на щирих німців. Жодному кіно-робітникові не арійцеві нема місця в німецькій кіно-індустрії. Їх слід бойкотувати. За особливо небезпечні слід вважати прояви єврейського духу в німецьких кіно-фільмах. В крайньому разі у вигляді поступки, можна пускати до роботи не німецьких режисерів, але використовувати їх слід, неодмінно виключно для постановки патріотичних або історичних фільмів. Крім того, грати ролі національних героїв пристойно тільки для справжніх чистокровних німців».

Нова програма «Уфа», побудована за вимогами «нових хазяїв» (фашистів), має такий вигляд: з 23 художніх фільмів половина — комедії й фарси, спеціяльно розраховані на те, щоб «піднести бадьорий настрій і життєвий тонус за цих важких часів». Решта — це фільми про «трагедії» «красивих жінок» і лише один «монументальний національний фільм з німецької історії для німецького народу». Цікаво відзначити, що дійсність «УФА» не завжди відповідав теоретичним висловлюванням її проводирів: за автора цього єдиного «щиро» національного фільму під зворушливою назвою «Світанок» (які вже там світанки!) буде, угорець національністю, режисер Уціки, що живе в Німеччині з закордонним пашпортом.

Перед початком нового сезону генеральний директор «УФА» Клітш виступив з новою бучною промовою, де згадував «старі перемоги» й висловлював певність, що «дух УФА» збережеться непорушний і приведе цю кіно-організацію до нових перемог.

Німецькі ліві газети (напр. «Берлін ам Морген»), коментуючи цю святкову промову Клітша, стверджують, що гратися в «нові перемоги» є для керівників «УФА» єдино-продукційна робота.

Німецькі газети друкують численні протести кіно-режисерів, композиторів, критиків і письменників проти нових виробничих програм німецьких кіно-об'єднань (характер цих програм видно бодай з попередньої замітки про УФА).

Режисер Леопольд Ліндтберг пише: «поруч з господарським підупадом іде духовний. Нові програми — це ведмежа послуга німецькому фільмові. Культурне значення нових програм дорівнює нулеві. Незабаром слід чекати великих крахів у німецької кіно-індустрії».

Відомий діяч лівого мистецтва Моголінарі каже: «Нові виробничі програми кіно-концернів цілковито анти-соціяльні».

Кіно-режисер Віктор Грівас каже, що нові виробничі програми не відіб'ються надто зле на становищі німецької кіно-індустрії, бо однаково й на сьогодні німецькі кінофільми присвячені переважно релігії, статі й ліжкові. Основна маса німецьких кіно-фільмів, як була, так і залишається спрямована на розвагу найнижчого гатунку. Про будь-яке культурне значення переважної більшости німецьких фільмів останніх років годі й говорити.

Особливо гостро висловлюються передові кіно-діячі проти расових вимог, продиктованих фашистами й підтриманих кіно-фабрикантами.

«Пашпорт, як мандат направо продукувати мистецькі кіно-твори — це велика небезпека для мистецтві кіно» — кажуть в один голос ліві кіно-діячі, гостро виступаючи проти парламентських вимог міністра внутрішніх справ фон — Гайля про те, щоб «німецький фільм був створений у німецькому ательє, німецьким сценаристом, актором, композитором, оператором і режисером».

В нашій пресі уже були відомості про виробничу програму «УФА» на 1932/33 операційний рік.

Програма ця витримана в цілковито — бульварному пляні. Але «УФА» не самотня. Баварське Фільм-товариство випускає цього року, крім «кабарет-фільмів», ще такі «твори» з досить промовистими назвами: «Чоловік з серцем», «Життєвий шлях маленької хористки», «Повія», «Дочка полку», «Дівчинка як ти», «Я хочу навчити тебе любови», «Любов і пристрасті», «Мрійливий рот» в розряді «Зіттен фільмів». Фільми про звичаї. Далі кримінальні фільми «Нічні цигани», «Утікач з Чикаго», «Жахливі ночі». Далі два шовіністичні фільми «Королівські гренадери» й «Король стрілків».

Німецькі ліві газети дуже співчутливе містить рецензії на новий фільм відомого німецького режисера Пабста «Господарка атлянтиди». Буржуазна публіка сприймає цей фільм свистками и реготом.

Фільм присвячений демаскації імперіалістичної колоніальної політики. Поруч з цим фільм пародіє шаблоні «екзотичні фільми», яких так багато випустили закордонні кінофабрики.

Тепер Пабст має переїздити на роботу до Францій де ставитиме низку бойових протибуржуазних фільмів. Політична атмосфера в Німеччині не дає йому змоги творити подібні твори на своїй фашизованій батьківщині.

Іноді не без користи продивитися реклями французьких кіно-організацій. Глядачеві, що живе в роки величезних соціяльних зрушень, вибухів і катастроф, французькі фірми пропонують такі, наприклад, фільми: «Жінка на одну ніч», «Любов співає», «Мамзель Нітуш», «Любов по-американському», «Любов опівночі», «Опинився батьком, сам того не запідозрюючи», «Примхи Помпадур», «Любов і дисципліна», «Моє серце — його мільйони», «Любов на одне су», «Ніколь та її добродійність», «Я вас обожнюю», «Любов і бізнес», «Насіння краси» тощо.

Від Берліна до Парижа… жодного кроку!

Поруч з такими фільмами на екрані трапляються и пацифістські фільми, звичайно найпаскуднішого буржуазного ґатунку. От, приміром, зміст одного такого фільму «Людина без імени» з Вернером Кравсом у головній ролі: мобілізований мільйонер Гайнріх Мартін (В. Кравс), отруєний газом на війни — одужавши, забув своєім'я.

Протягом шістнадцяти років він живе в нужденних умовах. Раптом його відшукує якийсь старий приятель, називає його по імені. Мартін приходить до свідомости й загадує, що він

справді таки великий багатій. Отже він щасливо повертається до своїх мільйонів. Зворушені глядачі плачуть щирими сльозами за щастя реставрованого мільйонера.

Як справедливо зауважують комуністичні газети, правільніше було б показати не мільйонера, а переживання тих мільйонів інвалідів імперіялістичної війни. Що живуть на злиденну пенсію без особливої надії вирватися з невимовних своїх злиднів

Із навали пацифістських фільмів вигідно відрізняється фільм «Niemansiand» «Нічия земля»), нещодавно продемонстрований у Німеччині.

Ось короткий зміст цього фільму. Англієць, француз, німець, і негр — салдати під час атаки потрапляють у міжфронтовій смузі до якогось льоху. Не в силах видертися звідти, бо їм загрожує на горі небезпека гармат і отруйних газів, — вони мимоволі зближуються один з одним, спочатку боязко й недовірливо, потім одверто й приязно.

Порушує мовчанку салдат — негр, що знає всі три мови» Він звертається до товаришів нещастям:

«Кому належить Райн? Кому належить Париж, Берлін, Лондон? Скиньте ваші мундири». Він рве на собі уніформу, «Ви ж робітники». Солдати наближаються один до одного, діляться їжею, сигаретами.

— «Хай загине війна!» — кричить негр. Салдати виходять з свого льоху й марширують пліч-о-пліч по «niemanland», «нічиїй землі», демонструючи проти королівських бойових прапорів, проти імперіялістичної війни.

«Коли б у цьому фільмі», — каже Гамбургер Цайтунг, було б показано, де сидять справжні винуватці імперіялістичної війни й воєн майбутнього і коли б було показано, як можна подолати небезпеку імперіалістичних воєн, тоді «Niemansland», можна і було б вважати за справжній революційний комуністичний фільм. Нажаль, фільм не спромігся піднестися на такі ідеологічні верховини.

Кіно. 1932. № 21/22. С.17.

О. Полторацький

КІНО НА ЗАХОДІ

Фашистська партія в Німеччині має власну кіно-секцію, завдання якої є «відродити золоту добу німецького кіна».

Ось деякі з «теоретичних» поглядів і практичних заходів кіно-фашистів:

«Золота Доба може повернутися лише завдяки зусиллям арійських авторів і акторів. Та кінофірма, яка не розуміє цього, очевидно перебував в полоні євреїв».

Оце була й є основна теза німецького кіно-фашизму. Фашисти були повстали проти «керованої євреями, зараженої євреями УФА», проти угорсько-американсько-еврейського Парамонта» — насамперед

Налякані фашистськими погрозами УФА, Парамонт і Герра піддалися на заходи фашизму й стали підтримувати грошима фашистську кіно-секцію, З того часу й кіно-фашисти змінили

своє ставлення до цих кіно-трестів, очевидно розрізняючи порядних угоро-американо-євреїв від «шкідливих».

Не задовольнившись з цього, фашисти заявили, що «кожна порядна кіно-фірма, яка ні в чому не завинить, дістане підтримку нації». Фірми в мент зрозуміли, що означає, «не завинити», і з наступного ж дня по всіх фашистських газетах рясніло об'явами кіно-фірм (платня за об'яви — легальний спосіб фінансувати газети).

Фашистська кіно-критика поквапилася віддячити за це фінансування: якщо недавно одного єврейського актора було досить для оскаженілої лайки на адресу цілого фільму, тепер фашистські критики спокійно вихваляють «чудові моменти», Велику майстерність гри актриси Елізабети Беркнер: адже вона працює в УФА. Так само не поганих відгуків дістав фільм «Мати Гарі» фільми «Метро-Голдвін-Майєр», і саме не раз те, що вона є філіял «угоро-американо-еврейського Парамонта», який не забуває тепер регулярно фінансувати фашистську кіно-пресу.

«Заплатіть фашистові й він стане цілком пристойний» — це добре запам'ятали керівники німецьких кіно-трестів.

Фашистський рух, більше за всі інші рухи, має свій «кін» і свої «куліси». При чому за кулісами дуже й дуже часто робиться зовсім протилежне тому, що видно з кону.

Приміром, домоглися фашисти в Німеччині того, що кожна кіно-фірма обов'язково інсценізує фільми з військової тематики. «Герой їхнього часу» — це обов'язково бравий салдат, що офірує своє життя на вівтар вітчизни. Не від того фашисти, і щоб інсценізувати Помпезні, підсолоджені в кіно баталії часів Німеччини Фрідріха Великого: звичайно ті баталії, що кінчалися перемогою німців.

На екрані все гаразд; музика грає, штандарт скаче, німці героїчно перемагають. Такий наприклад фільм «Танненберг».

Дуже цікаво, як фільмували цей фільм. Для масовок набрали 250 чоловіка (більше неможна — криза) наці (фашистів) з робітничих районів Берліну: тобто 250 одурених гітлерівцями пролетарів, «сіру скотину» фашистського руху. Ці 250 мали грати патріотичних німецьких солдатів.

Платили їм по 5 марок на день. З 6.30 до 12 годин їх фільмували, нагодувавши перед тим мармеладом. Обіцяного бкл.завжди не давали, не наготували нічого й пити. Важко навантажені умундируванням, зброєю і викладками, «герої» терпіли від спраги. Після 3 і до вечора знову знімали. Коли фашисти звернулися з протестами до режисера, той заявив.

— Хто незадоволений — забирайся геть. Інших знайдемо, ать-два. Тільки про гроші й не думайте — ні копійки не заплачу неустойки».

Серед «Фридрихівських гренадерів «почалося заворушення. «Чистокровці німці», до того й фашисти, почали бурчати: «якщо це все тепер так виглядає, що ж буде коли Гітлер прийде до влади?».

* * *

Нещодавно в Шпандау трапилася пожежа будинків фабрики піротехнічних виробів. Вогонь пощастило загасити, хоч він і загрожував був цілому кварталові робітничих диктових будинків. На цьому здається й крапка. Але справа виявилася цікавішою: всі будинки фабрики купила кіно-фірма, що фільмувала продовження «Доктора Мабузо», при чім будинки були куплені спеціяльно для того, щоб їх спалити й зазняти для фільму імпозантну картину пожежі. Кому потрібна піротехніка підчас кризи?

Так одна по одній відмірають нерентабельні під час жорстоких хвиль кризи — різні галузі капіталістичної промисловости.

* * *

«Фрідерікус»-румель — «Фридрихове дермо». Так звуть німецькі-робітничі газети численні кінофільми в яких фашисти пропагують «золоту добу» Фрідріха Великого. Останній фільм такого типу — «Лейгенський хорал» знімали в суто-політичному оточенні. На зніманні військовими частинами командували імператорські генерали-пенсіонери, консультували фільм виключно члени «Сталевого Шолому». На масовках були присутні члени колишньої імператорської родини, що милувалися з льокайської роботи німецьких кіно-«ідеологів».

Кіно. 1933. № 1. 3-я стор. вкл.

Е. Арнольді

КІНО ПАХНЕ ПОРОХОМ

(Огляд буржуазної кіно-продукції)

З умовах загальної деградації буржуазного мистецтва, зокрема кінематографії, розквітає мілітаристичний і патріотичний фільм. Якщо в кризисі капіталізму не зазнає шкоди тільки військова промисловість, то в буржуазній кінематографії це стосується до фільмів з воєнної тематики: з поглибленням кризяса кількість їх безупинно зростає, загострюючи свою зброю пропаганди мілітарізму, та розпалювання патріотичних почуттів.

Випуском патріотичних фільмів на першому місці серед капіталістичних держав стоїть Німеччина. Це цілком зрозуміло і неминучо впливає із загальної соціально * економічної і політичної кон'юнктури. З захопленням влади Гітлером виробництво патріотичних фільмів дістає новий сильний поштовх. Преса, що обслуговує інтереси кінематографічних господарських кил Німеччини, що раз-ураз підкреслює своє служіння «аполітичному і позапартійному кіномистецтву», повідомивши про прихід до влади Гітлера, висловила надію, що новий уряд зверне благосклонний погляд на кінематографічне господарство, яке бідує в лещатах крръзиса і підтримає його, дасть потрібну допомогу. Звичайно, кінопромисловці мають всі підстави вимагати від фашистів нагороди за свою вірну службу інтересам панівного класа.

Восени минулого року перед початком минулого сезону кінематографічна преса Німеччини почала рекламувати фільми, які готувалися до постави та випуску, оповістивши, що кількість картин на воєнні теми буде набагато скорочено. Глядачі засипали редакцію листами, в яких заявляли, що воєнна тематика набридла, набридла блискуча позолота мундирів, якої повно у фільмах. Зазначалося про відсутність у широких колах глядачів інтересу до воевщини, про бажання не бачити сюжетів з воєнного життя, що їх в мирний час вастирливо поширювано.

Але цілком ясно, що всі добрі обіцянки залишились нездійсненими. Умови капіталістичного безвиходдя вимагають міцної обробки свідомості мас, пропаганди шовінізму, поширення воєнного матеріалу, підготування психіки глядача до неминучих, що все більше наближуються, нових воєн, в яких капіталізм, заплутавшись в суперечностях загального кризиса, шукає виходу і порятунку. Добрі на міри окремих фірн «іти назустріч побажанням публіки» зарані роковані, бо коли б і пролунали окремі нотки пацифізму, їх однаково буде заглушено бравурною ходою реакційної воєнщини на всіх екранах.

Підводячи побіжні і попередні підсумки сезону цього року, доводяться відзначити більше як три десятки «бойовиків» з военною тематикою, пропагандою мілітаризму, не рахуючи дрібних посередніх фільмів. До цього треба додати, що у всій решті продукції є величезна кількість картин, що проводять посередню пропаганду мілітаризму. Це означає, що в них не трактуються воєнні сюжети, але в числі дієвих осіб (а частіше — головних персонажів) фігурує офіцерство, яке проявляє свої доблесті в мирних умовах. В інших фільмах любовна дія накручується навколо маневрів, або просто зв'язана з воєнною службою. Пустякові найбезглуздіші й найпошліші комедії показують солдат, які грають ролі традиційних комічних персонажів та зпідтишка вдовбують в голову глядачеві питання громадянського обов'язку перед батьківщиною, воєнної честі, честі мундира, намагаються прихилити симпатію глядача до воєнного побуту та умов, поданих в ідеалізованому привабливому вигляді. Нарешті на глядача просто впливають блиском форми, оточеної загальною закоханістю. «Душка воєнний», бравий серцеїд, посилено героїзується в мирних умовах, показаний улюбленцем публіки. Таким чином величезна частина «мирних» фільмів виходить насиченою мілітаристичними ідеями.

* * *

Мілітаристичний фільм у західній кінематографії вже має свою історію. Його початок ми знаходимо в середині періоду умовної стабілізації капіталізму, при чому росте він безпосередньо з пацифістського антивоєнного фільму. В процесі розвитку антимілітаристичний фільм перетворився на свою протилежність. Дрібно-буржуазний пацифізм вироджувався на плаксивий показ жахів війни, що роз'їдають закохані серця. А «гнівний» колись «протест» перероджувався на гімн загинулим героям.

Перший період розвитку мілітаристичного фільму характеризується деякою абстрактністю. У воєнних фільмах найчастіше показувалась війна взагалі з невідомим, непевно визначеним противником. Найцікавіше те, що ворога показували чесним противником, який шляхетно виконує свій обов'язок перед батьківщиною. Коротко кажучи, ми бачили у переважній більшості випадків цілком коректне ставлення до ворога. Капіталістичні держави готувались до війни, неминучої для них по самій суті їхнього ладу. Але до суперечностей всередині капіталістичної системи приєднуються суперечності між нею та соціалістичною системою, що зміцнюється. Цим визначено тенденції єднання всіх імперіалістів проти СРСР та солідаризації між собою.

В останні роки з дальшим загостренням капіталістичних суперечностей ми бачимо поворот, уже звичайно в новій якості, на перед воєнні позиції. Все більше починає вимальовуватися образ ворога — огидливого, підлого, ненависного. Як на початку війні на екранах різних країн демонстровано то «кровожерливих гуннів», то підступливих і підлих англійців і т. п., — так тепер можна бачити відродження тих самих традицій в трактуванні ворога. З'являються антинімецькі фільми «Останній ескадрон», «Ангели пекла» та інші, антифранцузькі, аитианглійські, що з ними ознайомимося далі.

* * *

Тематично основна маса мілітаристичних і патріотичних фільмів розпадається на кілька груп. Ознайомимося для прикладу з німецькою продукцією поточного сезону (1932–1933), що є найбільш характерне і дає різноманітний «асортимент». Тут ми бачимо групу антифранцузьких фільмів, представлених найбільшою кількістю зразків і антианглійські, при чому вони поділяються за і сторичними періодами: є фільми з тематикою світової — імперіалі стичної війни,

франко-пруської війни 1870–71 року і наполе новських війн. Далі йде шпіонажна тематика і трохи абстрагована тематика В питань підготовки та небезпеки війни.

Найбільша кількість кінопродукції припадає на антифранцузьку групу і в ній ми бачимо найбільш яскраві приклади шовінізма та фашизації.

До числа останніх належать «Бунтар», поставлений Луісом Тренкером, що є представником фашистських тенденцій в кінематографії, виробником великої кількості мілітаристичних картин, спільно з досить відомим кінорежисером Куртом Бернгардтом, що немало попрацював на полі «національної величності». «Бунтар» повертає глядача в епоху Наполеоновських війн і дія його відбувається в Тіролі, окупованому французькими та союзними баварськими військами.

Студент Ієнського університету Северин Андерлан повертається в своє рідне селище з Тиролю, охопленому пожежою війни. Свій дім знаходить він зруйнованим французами, рідню побитою. В приладі шаленого гніву він нападає на французький отряд, що проїздить мимо і забиває двох солдат. Піднімається тривога, за Андерланом організовано погоню, але йому вдалося заховатися від переслідування в горах. Андерлан оголошений бунтарем-інсургентом і за його голову назначено, нагороду 500 талерів.

В горах він зустрічається з трьома іншими втікачами» що ховаються, так як і він, від французьких напасників. Росте повстанський національний рух. Тих, що ховаються від влади, підтримує місцеве населення, Андерлану постачає харчі і все потрібне Еріка, дочка одного тирольского чиновника, з якою він познайомився раніше. Андерлан стає одним з керівників повстанского національного руху. На таємному зібранні він виголошує запальну промову і агітує за те, щоб притягти баварців на бік повстанців проти спільного національного ворога, французів. Він сходить з гір в селище, з допомогою Еріки пробирається в канцелярію її батька і пише там бойову відозву. Капітан французьких військ помічає світло в напризначений час у вікні канцелярії і ледве не ловить Андерлана, що встиг утікти в останню хвилину. Проте капітан знаходить на пропускному папері відбиток тексту відозви і піднімає тривогу. В горах організується шалена погоня за бунтарем і він рятується від переслідування, впавши в гірське провалля. Він не тільки залишається живий, а й проявлає відважну активність в дальшому розгортанні боротьби. Перевдягнений в офіцерську форму він проходить на бал, упоряджений штабом ворожого війська і там довідується, іцо прибуває французький корпус на допомогу.

Під керівництвом Андерлана весь край повстає проти французів. Дзвони з усіх дзвіниць закликають усіх до боротьби з національним ворогом. Починається нерівний бій повстанців з війсками. Повстанці скидають уламки скель на корпус, що проходить через гірську ущелину. Майже беззбройні захищаються вони проти напастників. Але їхня справа, хоч і правдива, та рокована на невдачу через перевагу більших сил озброєного порога. Андерлан попав у полон і його розстріляли. Він знищений, герой визвольної війни. Але ворогам не знищити його волі, його заповітів, що їх підхопили інші відважні. Безкінечними рядами, як тіні, проходять перед глядачем на екрані, зникають і з'являються ті, хто віддав себе в жертву для звільнення батьківщини. З розгорненими прапорами ідуть вони назустріч своєму майбутньому дневі, назустріч відвойованому ціною крови, звільненню від чужоземного гніту.

Фільм побудований так, щоб викликати у глядача ненависть і обурення проти французів. Одна з найсильніших сцен фільму — напад повстанців на французькі війська, що проходять по ущелині, на яких вони скидають каміння. Ця сцена не раз викликала аплодисменти в залі серед глядачів. Луіс Тренкер в одному інтервью висловлює наївне здивовання з цього приводу. Він, мовляв, ніяк не гадав розпалювати своїм фільмом шовіністичні пристрасті. Цей досвідчений виробник патріотичних фільмів, що мав цілу серію праць в мілітаристичній пропаганді

і постачав нею всі країни світу, вихованець фрайбургської школи режисера Арнольда Франка, що поширює через кіно фашистське світорозуміння, — робить вигляд, ніби він нічого не розуміє. Очевидно, каже він, ці аплодисменти треба пояснити задоволенням глядачів карою, яка падає на злих за зло, ними заподіяне. Але ж зло це — національного порядку і — найголовніше — солдати французького корпуса менше, аніж хто інший, повинні в національному пригніченні тирольців. Тренкер старанно маскується під аполітичного та об'єктивного художника, далекого від націоналістичних пропагандистських тенденцій.

«Бунтар» цілком очевидно співає славу «сильній особі», яка здібна підняти маси і вести їх за собою. Це справжній фашистський герой. Він диференціює гнобителів, виділяє з них баварців — німців походженням. їх він хоче притягти на свій бік, щоб об'єднаними силами боротися прети спільного ворога — французів.

Французи в фільмі показані чорними злочинцями. Вони пригноблюють тирольців, нехтують їхні елементарні права. За віщо? Тирольці ж бо їм ніякого зла не заподіляли. Виходить, що французи жорстокі цілком безпричинно, безглуздо. Інша справа Андерлан. Його гнів цілком мотивований. Він виникає з індивідуальних причин і це дуже характерно. Йому особисто французи заподіяли жорстоке зло, позбавили його всього майна, убили його матір і сестру. Не батька і братів, що могли бути учасниками боротьби з ворогом і в цій боротьбі загинути, а саме жінок, слабість і безпорадність яких не спинила французів у звірячому вчинкові. Він починає з помсти за особисте. І вже об'єднавшись з іншими, такими як і сам він, він підносить свій гнів до загальнонаціонального.

«Націоналістична висота» цього фільму заслужила найпохваль-нішу оцінку фашистського міністра пропаганди Геббельса, який заявив, що «Бунтар» є один з найкращих фільмів з числа тих, які він бачив.

Вартий уваги фінал — алегорична картина могутньості національного почуття, його одвічності, непереможності. Націоналістичне почуття асоціюється з кращими властивостями людини — хоробрістю, відданістю обов'язкові, самопожертвою задля загального добра.

* * *

Відзначимо ще кілька фільмів, що змальовують добу Наполеоновських війн.

«Чорний гусар»[522] трактує матеріал в трохи іншому плані. Тут ворог показаний у вигляді більше смішному, ніж злочинному. Це відповідає й темі фільму.

Дія відбувається в 1812 році. Більше частина Німеччини окупована французами. Але в народі вже жевріє полумінь повстання проти чужоземного гніту. В числі перших загонів, що борються за національне звільнення — «чорні гусари» Герцога Фрідриха-Вільгельма Брауншвейгського. Всі їх підтримують В боротьбі проти французів, їх переховують, їм допомагають. Французька влада бореться з чорними гусарами і хто їх переховує — відповідає за це перед военно-полевим судом.

Герой фільма «Чорний гусарин» — Ганс Георг фон-Гохберг — опинився в скрутному стані і змушений рятуватися, тікаючи від французьких жандармів, які його викрили. Він ховається в невеликій садибі, де йому допомагають дві жінки. З одною з них Марією-Луізою у нього починається флірт.

Гусар фон-Гохберг виконує разом в своїм товаришем відповідальне і важке завдання, доручене йому самим герцогом Брауншвейгським. Справа в тому, що Наполеон з міркувань політичних хоче видати заміж принцесу Баденську за польського магната, князя Потовського,

522. «Чорний гусар» (The Der schwarze Husar, 1932, реж. Г. Лампрехт). — *Прим. упор.*

не вважаючи на те, що принцеса є наречена герцога Браунвейського. Герой повинен викрасти принцесу і приставити її до герцога.

На виконанні цього доручення і побудований сюжет фільму. Принцеса втікла зпід запорів, під якими її тримали, але її впіймано і привезено до французького губернатора, де вона повинна зустрітися з Потовським. Гохберг нападає в дорозі на карету Потовського, перевдягається в його вбрання і їде до губернатора. Там він зустрічає принцесу, що виявляється є та сама його знайома, Марія Луіза. Вона готова впасти йому в обійми, але гусар, вірний своєму обов'язкові, зрікається почуття, яке його охопило і переборюючи всякі перешкоди, з неймовірними пригодами привозите принцесу до герцога. Фільм кінчається парадом гусар, що ними командує фон-Гохберг. Починається визвольна війна. Французька армія повертається з Росії і чорні гусари готові линути на бій з нею. Вони дефілюють перед балконам герцога, демонструючи свою готовість до боротьби. Вони проходять в бойовому ладу і фіналом картини є їхня пісня:

Вперед, вперед гусаре,
Завжди вперед.
Свою пісню тобі буря співає —
Завжди вперед,
Завжди вперед.

Головну ролю в «Чорному гусарі» виковує відомий кіиоартист Конрад Вейдт. Поставив філм режисер Гергардт Лампрехт, творчий шлях якого досить показовий. Впродовж десяти років він ставив фільми на соціально-проблемні теми, давав картини, повні соціальних контрастів, малював життя бідноти, міських люмпенів. Він належав до лівого крила німецьких художників, блокувався з такими майстрами, як Генрих Цілле, Кете Кольвіц. В міру загострення кризиса він поступово переходить на авантурні сюжети з хитро-сплетеним фабульним мереживом і, нарешті, в останній час, досить чітко закріплюється в таборі патріотичного фільму, випускаючи націоналістичні картини.

Досить характерна поява іншого фільму з часів Наполеонівських війн — «Теодор Кернер» (режисер Карл Безе): він належить до числа поставлених вдруге. Вперше вони з'явились перед початком імперіалістичної війні в 1913–1914 році. Тоді, так само як і тепер, з'являлись один за одним фільми з доби Наполеонівських війн та франкопруської війни 1870–1871 р. Повторення справді знаменне. Воно мов би посилює запах пороха, є показчиком нових воєн, що наближуються.

Зміст фільма зводиться до переказу біографії поета Теодора Кернера, демонструє силу його націоналістичних почуттів і закінчується геройською смертю на полі битви. Фільм сповнений шовіністичними настроями і показує боротьбу проти французів, як великий національний подвиг. Цікавий фінал фільму. Кернера ховають його товариші і близькі. Труну опущено в могилу. Слова надгробної молитви заглушені звуками сигнальної труби, що кличе всіх до бою. Всі скануть на коней і прямо з похорону йдуть на битву.

В такому ж дусі поставлено «Маршала Форвертса» (Вперед), що його героем е Блюхер. Режисер фільму Гейнц Пауль, член націонал-соціалістичної партії, вистуаив з рядом патріотичних фільмів на історичному матеріалі. Про один з них згадаємо далі.

Після Тільзітського миру Блюхер залишився всіма покинутий. Але майбутнє ще перед ним. Коли Німеччина піднімається проти французів, Фрідрих-Вільгельм ставить його на чолі військ. Блюхер веде німців через Катцбах та Моккерн до вирішальної перемоги у бою під Ляйпцігом.

Поворот німецьких націоналістичних художників до епохи на-полеоновських війн не випадковий. Патріот-шовініст може знайти в цьому історичному матеріалі багато співзвучного

сучасності. Історичні війни з французами дають для сьогоднішнього дня вихід реваншистським тенденціям. Та ще важливіше те, що Наполеоновські війни, крім національного, мали ще й класовий зміст: реакційна Прусія виступала тоді на захист феодальної системи проти французької революції. Сучасній фашистській Німеччині близькі антиреволюційні настрої феодальної Прусії.

З доби Наполеонівських війн з феодального минулого беруть гьогодні художники своє натхнення. Вони звертаються до старих «національних героїв» колишніх часів, для піднесення шовіні-стичних почуттів, для культа «сильної особ», для апологетики фашизму.

Ще цілий ряд мілітаристичних та патріотичних фільмів культивує особу Фрідриха Великого. Такі є «Тренк», «Лейтенський хорал» (режисер К. Фреліх) та деякі інші. «Хорал» є зразком діяльного патріотичного фільму, що електризує маси глядачів, викликає велике націоналістичне піднесення. Фільм відзначається релігійно-містичними настроями: прикінцева частина проходить під співи хоралу «Господь дарував нам перемогу» і спів цього хоралу міцно вплітається в сюжетну дію.

* * *

З числа фільмів, дія яких зв'язана з імперіалістичною війною, найбільший інтерес являє один з бойовиків сезону «Ранкова зоря» (режисер Густав Уцікі). Війна. Вона проникає скрізь, дає себе скрізь почувати. Поїзди, переповнені людьми в захисному одягові, виряджаються звідусюди. Санітарні поїзди повертають назад поранених, покалічених. Темрява покривав все… Тихо і загублено на морському узбережжі лежить маленьке місто Мерхскірхен. Місто це славнозвісне, як батьківщина національного героя, командира підводного човна капітан-лейтенанта Ліерса кавалера ордена, що наводить жах на ворогів, блокаду яких він переможно проривав. Ліерс — людина обов'язку, що нічого не знає крім свого судна У-21. Його команда готова йти за ним хоч би і в пекло. Всі вони опановані гарячою зненавистю до підлого ворога, що призводить країну до голоду і смерті. Війна в Мерхскярхені відчувається гостро і сильно. Під прикриттям темряви виходять в море підводні човни виконувати покладений на них іьлкїй обов'язок. Більш частина складу команд — місцеві мешка нці — залишають в Мерхскирхені закохані серця, що моляться за їхнє життя та добробут.

Мати Ліерса уже віддала батьківщині двох синів. Вітчизна поставила на воєнний пост її останнього сина. В душі її наростає протест проти безжалісної долі, проти невблаганного обов'язку. З тяжким почуттям прощається вона з сином. Чому вона повинна віддавати батьківщині всіх своїх дітей! «Що є істотне мамо?» — питає Ліерс — «Життя. Хто може це стверджувати?» Ельга, дочка бургомистра, провожає тих, що йдуть в море. Вона кохає Ліерса, але тому нічого не приходить в голову: він гадає, що кохає вона його лейтенанта, Фіпса. Про її прощальні слова «є тупоголовці, які не розуміють того, що вони дорогі дівчині», — він також гадає, що стосуються вони лейтенанта.

У-21, гойдаючись на хвилях, отходить в сіру далину моря. Командир і штурвальний напружено спостерігають за обрієм. Радист чутливо прислухається до всього, що відбувається в ефірі. Справа має бути серйозна. Англійський крейсер має доставити в Росію відомого вождя та організатора ворожих армій, разом з його штабом. Цілими днями блукає У-21 на поверхні моря, але нічого не помічає. Вся команда переживає гостре напруження: кожну мить можна сподіватися сутички з грізним і дужим врогом. Всі сліпо і і віддано довіряють себе Ліерсові. Ніхто ні на хвилину не має сумніву в тому, що він твердо і впевнено поведе їх до перемоги.

Раптом радист вловив щось. Так, це він, сподіваний стільки часу ворог. Ліерс уже біля приймача, уважно розглядає карту, кидає лаконічні накази. Всі працюють з чіткістю машини.

З рубки надходить повідомлення: корабль видко. На обрії з'являється величезний англійський крейсер з трьома винищувачами. Сталеве тіло підводного човна опускається в глибину. Тільки перископ часом обережно з'являється на поверхні. У-21 проходить глибоко під винищувачами. Ліерс біля перископа, непорушний в своїй твердій спокійності, але кожен його м'язень, кожен нерв напружений до краю. Коротка команда: «огонь, огонь!». Свистячи і пінячись прорізають воду стріли торпед. «Ура! Влучили». Тяжко здрігається сталевий гігант і з розпущеним прапором йде на дно. Гнівно мчать швидкі чорні винущувачі, най небезпечніші вороги підводних човнів. Починається жахливий бій. Набої рвуться навкруги човна, кожна секунда може принести загибель. У-21 заглиблюється з блискавичною швидкістю. Окутує густа темрява. Врятувалися. Ліерс і на цей раз вправно провів усіх через смертельну небезпеку. Після дикого напруження командир заглиблюється в спокійні солодкі думки про домівку. В його пам'яті випливають ніжні дівочі очі. Ельга. І раптом він зрозумів: це ж він і є тупоголовець. Він мусять поділитися з Фіпсом цім відкриттям. Ліерс не помічає, як його лейтенант німіє, вражений в найчутливішому. Так, Фіне давно кохає Ельгу і щодо майбутнього був впевнений, що кохана відпо вість вошу колись взаємністю. Зруйновані юнацькі мрії. Але ніхто цього не момічає. Навіть Ліерс.

Пустелею розляглося море перед підводним човном, що виплив на гору. Та ось на обрії з'являється парусник без прапору, його вигляд безпечний. Швидке вирішення: спинити, обшукати. З тріскотом розривається набій біля парусника. Корабль зупиняється і викидає датський прапор. У-21 безпечно наближається. Та ворог хитрий і підлий. З парусника вдарили пачкою із замаскованих гарматінамачті підноситься прапор війни. Дим і пара окутують корабель, що закривають від підводного човна і корабля, і його супутника, швидкого винищувача. Страшного противника помічають в останню хвилину. «Швидко заглиблюватися. На 40 метрів». Та вже пізно. З жахливим тріскотом врізається гострий кіль винищувача в підводний човен. Тяжко пожкоджений опускається У-21 під воду.

На глибині 60 метрів заліг підводний човен, зберігши в єдиному, що залишилось ціле, приміщенні десять героїв. Ліерс з своєю командою чекає смерти. «Ми, німці може погано вміємо жити, — каже він, — зате ми вміємо славно умирати». На десять чоловіка є вісім рятувальних прилад. Ніхто не згоджується залишити інших. Ліерс та Фіпс, як офіцери пропонують матросам рятуватися. Але ті не хочуть кидати командирів. Краще вмерти всім разом. В напівтемному приміщенні стоять і сидять десять чоловік, що гордо і сміло дожидають свого кінця. З пітьми одного кутка пролунало два постріли. Фіпс та один з матросів покінчили своє життя, щоб дати можливість іншим врятуватися. Фіпс подарував своїй коханій життя людини, яку вона покохала.

Врятуватися вдалося. Рибальський човен їх забирає. В Мерхскирхені дзвони радісно сповіщають усіх про перемогу та порятунок своїх героїв.

Знову і знову виходить в море і буде виходити підводний човен з героями, що залишились живими назустріч ворогові, бо —

Німеччина буде жити
хоч би нам довелося і вмерти.

«Цей фільм спокійного, само собою зрозумілого геройства безперечно величний», — сказано в одній з рецензій про «Ранкову зорю». Для знімання було використано спеціально сконструйовані штати та апарат для знімання під водою. «На екрані ще не бачили нічого подібного», — повідомляється в іншій рецензії.

В «Ранковій зорі» поєднано своєрідний фаталізм, що надає подекуди фільмові песимістичного відтінку, з шаленим шовінізмом, що виявлений в тонах сили, бадьорості, твердості, які викликають у глядача реакції піднесення та сильних емоцій.

Песимістичність не демобілізує, вона робить геройство неминуючим, конче потрібним. Треба бути героєм — це навіюється глядачеві з екрану. Німці погано вміють жити, але вміють по-геройському вмирати, якщо цього потрібує обов'язок перед батьківщтною. Весь цей фаталізм, вся філософія метафізичності буття і реальності смерті за батьківщину розкриває перед нами характеристичний бік психології фашизму, переконань, що нав'язуються масам.

«Ранкова зоря» цілком одверто є автианглійська. Команда підводного човна насичена ненавистю, «здоровою» патріотичною ненавистю до ворога. А ворог — підлий. Він прикриваєтеся нейтральним прапором і тільки після зрадницького пострілу відкриває своє обличчя. Англійці заперли Німеччину блокадсю і рокували на голодну смерть жінок та дітей героїв. Тут важливий той факт, що кожна з дієвих осіб, кожний німець має особисті підстави для ненависті до ворога. Автори фільму грають на цьсму і розпалюють шовіністичні пристрасті серед глядачів.

З багаточисленних інших фільмів про імперіалістичну війну відзначимо «Танненберга», поставленого уже згаданим режисером Гейнцем Паулем. В цій картині, що виявляє антируські тенденції, Гінденбурга звеличено, як національного героя. Він мало з'являється на екрані, але його тверду волю стратега чути весь час. Дія відбувається в східній Прусії підчас руської окупації. Поміщик, що його землі знаходяться в східній Прусії, посувається до передових позицій з уланами, якими він командує. В цей час руські війська захоплюють його маєток. На звільнення німецької землі від напасників іде Гінденбург. Становище в маєткові робиться загрозливим. Рідня поміщика переживає найгірше, що можна пережити в людському житті — знущання та господарювання ворога. Поміщик борючись за свої маєтки, гине, віддавши своє життя в жертву в боротьбі за звільнення рідного краю. Гіндекбург, нарешті, на чолі своїх військ проганяє ворога до кордону.

Спинімося коротко ще на одному фільмі, що своїм ідейним сенсом посідає дещо відмінне місце поміж іншими. Це — «Море кличе», фільм поставлений режисером X. Гінріхом.

Терне Віггин, лоцман, живе на острові в Ризькій затоці. Імперіалістична війна, блокада руського побережжя відрізали його від материка. Він з родиною роковарий на голодну смерть. Щоб здобути харчів для жінки та дитини Віггин виряжається в ризиковану екскурсію і пробирається через ланцюг воєнних кораблів. Навантажений харчовими продуктами він повертається назад, але тут зазнає невдачі і потрапляв до німецьких дозорців. Його благання, запевнення не переконують німецького офіцера. Не допомагає і опір. Він полонений на війні і мусить скорятися воєнним законам. Його везуть геть.

Минають довгі, тяжкі дні, тижні, місяці. Коли він нарешті повертається додому, він довідується, що жінка його та дитина померли з голоду. Ця розлючена, самотня, тепер нікому не потрібна людина, віддає решту свого життя на помсту. У всьому його лихові винуватий той офіцер, що позбавив його волі. Одного разу доля зводить його з ненависним ворогом. Проводячи по затоці яхту, він впізнав у власникові її того офіцера, що його колись був затримав. Вночі він нападає на нього. Його пальці судорожно вчепилися в горлянку ворогові. Він впивається хвилиною розплати, що настала. Та раптом він починає розуміти, що його ворог в його лихові неповинний. Він тільки виконував обов'язок, покладений на нього, і не від нього залежала доля Віггина, жінки та дитини. Він не міг інакше діяти. Пальці месника розтулюються. Він дає спокій своїй напівзадушеній жертві і кидав яхту.

Сенс цього фільму ясний. Війна — щось надлюдське. її закони невблаганні і люди не винні, не несуть відповідальності за побічні результати виконання воєнного обов'язку. Окремі особи — піщанки, боротися ж проти війни та її законів — безглуздя. Людина повинна скоритися — от основна думка фільму.

В розвиткові буржуазного мілітаристичного фільму взагалі можна помітити посилення натиску на сприймання війні в переломленні індивідуальної психіки. Це виявляється в тому, що художники відходять від показу війни великою кількістю грандіозних батальних сцен з величезними масовками, а більше оперують засобами камерних жанрів. «Море кличе» дуже характерний фільм щодо цього. Тут нема зовсім батальних сцен, хоч зміст фільму типово мілітаристичний. Теж саме ми бачимо в «Бунтарі», «Чорному гусарі» та деяких інших. В «Ранковій зорі» морський бій посідає чимало місця, але й тут є тендеація психологізування, що особливо помітно в образі матері Ліерса, філософуваннях з приводу війни, в діалогах і т. ін.

Можливо, що цей факт віщує поворот в розвиткові мілітаристичного фільма. Він цілком зрозумілий, як поглиблення впливу на глядача мілітаристичного фільму, такби мовити, доведення війни до психіки окремої особи. Маса, що воює, таким чином мовби диференціюється, розчленюється на індивідуальні особи. Тоді, як в раніших мілітаристичних фільмах, що з'являлися рік — два тому і раніше, ми бачимо настановлення на масовість, на превалювання батальних сцен, грандіозних полотен.

* * *

Фільми на теми шпіонажу теж пережили цікаву еволюцію в своєму розвиткові. Досі зміст фільмів про шяіонів зводився цілком чітко до боротьба з контррозвідкою. Викривали шлionські організації, на впійманні шоіона накручували детективний, авантурний сюжет з героєм офіцером, або сищиком. Теми будувалися на зрадницкій роботі чужоземних шаіонів проти рідної країни. Сюжети фільму такого роду зробилися канонічними в буржуазій кінематографії. Як на класичний зразок можна вказати на фільм «Шпіони» відомого німецького режисера Фріца Ланда. В ньому не обійшлося без натяків на «руку Москви». В сценарії, що написаний видатною сценаристкою Теа фон-Гарбоу ці натяки були цілком ясні, а в фільмі їх трохи затушковано. В «Шпіонах» розповідається про могутню організацію, з невловимим керівником, що розкинув тенета зрадництва та злочинів по всьому світу. Герой-сищик веде складну роботу, вистежуючи злочинців і нарешті з допомогою шпіонки, що передається на його бік, ловить злочинця. Так було споконвіку.

Відходом від цього торованого шляху шпіокажного фільму стали картини, що були попередниками повороту, який назріває. В них говорилось про те, що «і шпіони почувати вміють». В світовій кінематографії найвиразнішими прикладами були «Позбавленні честі», в постановці американського режисера Дзожефа фон-Штернберга, з участю артистки Марлен Дітрих (1931) та «Мата Харі» поставлена теж американським режисером Дж. Фітц-Морисом, за сценарієм німецького автора, з участю відомої артистки Грети Гарбо (1932). Обидва фільми дуже схожі між собою. І в одному і в другому оповідається про шпіонів, що в коханні здобули людську гідність та через це кохання й загинули. Відзначимо тут до речі цікавий факт. З фільмом «Мата Харі» під час його демонстрації в Голандії стався інциндент. Публіка запротестувала проти викриття «Мати Харі» Мата Харі — танцюристка, голандка походженням, що вславилась своєю шпіонською діяльністю і була покарана на смерть за присудом воєнного суда) та показу землячки в «негідному вигляді». Питання про дальший прокат фільму було передано на розгляд суду. Суд визнав, що в фільмі нема нічого, що ганьбило б пам'ять покійної. Навпаки безчестя, які творила ця героїння за життя, залишають далеко за собою все, що показане на екрані і що більше ідеалізує аніж ганьбить її образ.

В «Позбавлених честі» героїня-шпіонка рятує свого коханця ціною власного життя, в «Мата Харі» шпіонка зраджує себе, доглядаючи коханця, що осліп. І тут, і там вони гинуть тоді коли

підносяться духом Все ж їх ще трактується, як позбавлених чести «пропащих» людей, що живуть ганебною зрадницькою сара-вою. Але тезис про те, що «і шпіони почувати вміють» тут є. Накреслюється якась тенденція реабілітації людей, що залишаються людьми, щоб там не було. Щодо цього образ героїні «Позбавлених честі» дуже цікавий і заслуговує уваги.

Далі ми можемо спостерігати цікавий факт перецінювання моральноетичних цінностей в сьогоднішньому буржуазному суспільстві. Поняття шпіона з давних віків належало до розряду ганебних. Адже не дарма шпіонів карано ганебною шибинецею замість «почесного» розстрілу, як інших військових. Скільки «жахливих драм» породило буржуазне мистецтво на цю тему боротьби за «чесну смерть». І раптом, все це виявляється є «буржуазний забобон». Так і справді: чому повинна бути заплямована ганьбою людина, яка з величезним риском для життя віддав свої сили, спритність, розум, відвагу на користь панівного класу своєї країни. Сьогоднішня буржуазія не така, щоб недооцінювати своїх вірних синів. Висновок ясний — шпіон мусить бути звеличений на героя.

Для ілюстрації цього повороту ми спинимося на одному документі, що вносить точність і ясність в проблему героїзації шпіона.

Німецький кінорежистер Ріхадр Ейхберг виступив в одному кінематографічному журналі з статтею про свою нову поставу «Невидимий фронт». Він розповідає, як одного разу зустрівся з своїм товаришем шкільних років, якого не бачив літ двадцять. Цей товариш розповів про прожите та пережите. Він був шпіоном підчас світової імперіалістичної війни і шпіоном одним із кращих, найцінніших. Не було такого важкого завдання, якого він не виконав би. Він розповів про багато неймовірних пригод — своїх власних та своїх соратників. Наприкінці він висловився з приводу несправедливого ставлення до шпіонів, яке встановилося в суспільстві. В той час як військових на фронті виспівують та звеличують, таких же самих по суті воєнних, що виконують обов’язки часто важчі і трудніші, що дають величезну користь вітчизні своєю роботою та віддають за неї своє життя, — шпіонів залишають забутими і замовчують. Оповідання шпіона справило сильне враження на Ейхберга. Він вирішив увічнити пам’ять героїв, які боролись загинули па полі битви невидимого фронту. І він присвятив свій черговий фільм одній шпіонці, що про неї йому розповів товариш, її долі, повний сміливості і відважності. На її пригодах в шпіонажній роботі і побудовано зміст фільму «Невидимий фронт», що вийшов в прокат цього сезону.

Інтересний зразок подібного трактування шпіонажної тематики дає згадуваний вже режистер Г. Лампрехт, що показує дальше заглиблення процесу фашизації в його творчості. В фільмі «Шпіони за роботою» він викладає сторінку з історії боротьби австрійського та італійського шпіонажу в добу імперіалістичної війні. Дія починається 1912 року. Викрадено плани важливої стретегічно фортеці. Докази падають на офіцера австрійського генштабу фон-Гомберга, що раптом зник разом з італійською шпіонкою Марчелою Гальді. Гомберг — офіцер «секретної» служби, тобто просто кажучи — шпіон. Через три роки уже в розпалі війни, він з’являється знову в австрійському шпіонажному центрі і пояснює, що план був викрав видатний італійський шпіон, наздогнати яхого йому не пощастило. Йому вірять і дозволяють продовжувати роботу, на якій він міг би себе реабілітувати. На парашюті його спускають з аероплана по той бік італійських позицій. Під час спускання його обстріляли ті поранили. Проте йому вдалося заховатися і завдяки італійській уніформі потрапити до шпиталю. Там вів зустрічається з Марчелою Гальді, що продовжує шпіо-нажну рбботу. Спалахує старе кохання і Марчела його не викриває, тільки просить, щоб він залишив Італію. Гомберг дає таку обіцянку, але не виконує її і їде в Рим продовжувати шпіонаж. В Римі він проникає, під виглядом ірландського колекціонера, до вищих

кіл суспільства, де зустрічаються високе офиерство та видатні шпіони. Гсмберга впізнають і викривають. Йому знову допомогає його кохава, шпіоика Гальді, що з нею він знову зустрівся. Вій проводить з нею першу й , останню ніч кохання у неї в готелі. Ранком до неї приходить один видатний італійський шпіон. Гомберг ховається і дізнається, що таємничий К77, якого він давно шукає в справі про викрадення планів фортеці, здобув цінні документи, передача яких італійцям призведе до тяжких воєнних наслідків для Австрії. Гомбергу вдається захопити аероплан, що мав летіти за лінію австрійських позицій по матеріали, що їх дістав К77. Та в останню хвилину його на-здогнаняв Марчела, яка в боротьбі між коханням та обов’язком не враджує Ґомберга, але загрожує зняти тривогу, якщо він не зречеться думки летіти і цим заподіє шкоду інтересам її батьківщини. Спільник Гомберга стріляє в Марчелу, а Гомбергові вдається знятися і летіти. Постріл підняв тривогу і навздогін за Гомбергом виряжається ціла флотилія, що осипає його градом пострілів та засліплює прожектором. Аероплан Гомберга, нарешті, підбитий, підпалений падає. Та падає він: на австрійській території і Гомберг позбувся небезпеки. К77 схоплено. Гомберга реабілітовано. Вилікувавшись від поранення, він іде на фронт, як людина, що їй нема чого більше губити. Бо чудова італійка, що через нього загинула за свою батьківщину, спустошила своєю смертю його душу, позбавила інтересу до особистого життя.

Відзначені приклади героїзації шпіона в буржуазному кіно не поодинокі. їх досить для спеціального досліду на цю тему. Нам в даному разі цей факт, цікавий, як факт мобілізації буржуазією всіх засобів в готуванні нових війн. Для майбутньої війни всі засоби дозволені, навіть найганебніші.

* * *

Факти мистецтва на показаному тут окремому прикладі — кінематографії показують нам з великою наглядністю та виразністю ту гарячкову мілітаризацію, що відбувається тепер в країнах капіталізму. Психологічна війна, яка йде поперед одвертих військових дій, досягла своєї кульмінації. Захоплення влади Гітлером в Німеччині змушує нас чекати нових ще більш промовистих прикладів мобілізації мистецтва.

Перша ластівка вже вилетіла. Поставлений на початку цього року націонал-соціалістичною партією фільм «Німеччина кровоточить» був заборонений цензурою уряду фон-Папена. Коли запанували фашисти, цей фільм, що демонструє їхні ідейні, розперезані заміри був зільнений з-під заборони і пущений у прокат в першо-екранних кінотеатрах. В ньому оповідається про «беззбройну Німеччину, оточену країнами, охопленими гарячкою озброєнь», про «грабіжницьке захоплення поляками Горішнього Шлезку», про «національне відродженння Німеччини» і т. інше. Фільм переповнений шовіністичними реваншистськими ідеями, що їх посилено плекають фашисти. Фашистська кінематографія, очевидно, не примусить довго чекати дальшого відображення їхнього шовіністичного біснування.

Для нас всі ці приклади показові і повчальні. Бо термометр буржуазного мистецтва показує наближення до точки кипіння соціальної дійсності, яку воно витворює. Буржуазне мистецтво, вироджуючись, находить в собі патос тільки в тій мірі, в якій воно повинно сприяти найогиднішим вчинкам та злочинам капіталізму.

За марксо-ленінську критику. 1933. № 8(67). Серпень. С. 64–77.

Е. Арнольді

КІНО ФАШИСТСЬКОЇ НІМЕЧЧИНИ

Захоплення влади Гітлером у Німеччині позначилося великими перешикуваннями в кінематографії, на яку «нові хазяї» звернули зразу ж свій прихильний погляд. Фашисти оцінили величезну роль кіна як зброї впливу на маси і відразу заходилися прибирати його до рук і ставити на службу боротьбі за «нову» Німеччину, за інтереси фашизму.

Програма фашистської політики в галузі кіна була викладена міністром пропаганди Геббельсом, що виступив з розгорнутою промовою на широких зборах кінематографістів. Геббельс почав з твердження, що німецьке кіно перебував в тяжкій «ідейній» кризі, яка е наслідком хисткої ліберальності уряду Брюнінга і Мюллера. Кінематографісти були дезорієнтовані, не знали, що робити, продукували фільми антинаціонального характеру, відірвалися від «національного грунту». Тепер, з приходсм до влади фашистів все став чітко ясним. «Ми тут і звідци не підем». А тому, треба лише, щоби художники і виробничники поставили собі завданням виявлення «нового духа», «духа нації» і все буде в порядку.

Які ж повинні бути засоби, що ними можна розв'язати нові завдання? Геббельс наводить, як приклад, кращі фільми світової кінематографії, на яких трепа учитися німецьким художникам. Це, насамперед, «Броненосець Потьомкин». Снітоглядно нестійка людина, подивившись цей фільм, прилучиться до більшовиків. Зміст вихвалянь Геббельса радянського фільма зводиться до демагогічної пропозиції використаїи дійивість нашого революційного мистецтва для пропаганди фашизму. Для другого прикладу прислужилися «Нібелунги», що е зразком «високої національної наснаженості».

Згадавши ще декілька фільмів, Геббельс робить висновок, що від мистецького твору насамперед вимагається ідейна висота, якій відповідали б такі ж високі художні засоби. Художники можуть розраховувати на максимальне сприяння уряду, який бере на себе турботи про «ідейне регулювання» кінопродукції.

Далі Геббельс говорить про скарги з привиду тематичної кризи. Багато дехто скаржиться, що нема тем. Це неправда. «Народ кращий від своїх режисерів», — сказав Геббельс, — «кіно повинно виходити з інтересів нації, бути в контакті з народом. Це може зробити тільки той, хто просякнутий духом наших днів. Тому тематична криза є, в значній мірі, питанням осіб. Багато сподіваються старими засобами пристосовуватися до нових вимог, але з цим буде покінчено назавжди. Духовному лібералізмові прийшов безповоротній кінець. Мистецтво можливе тільки тоді, коли воно всіма кориннями сидить у нації і смаки публіки зовсім не такі, якими їх собі уявляв єврейський режисер. Далі Геббельс проголосив «повну свободу мистецтву». Мистецтво вільне і повинно залишитися вільним, уряд не має наміру чинити будь-які утруднення творчим працівникам. Але все, що б'є по «новому часу», буде викорінятися. Інакше кажучи, цілковитою

свободою користається мистецтво, що служить фашизмові. Про таку «свободу» вельми-поважному пану міністрові, не варто було декларувати.

Накінець Геббельс заявив, що ясне розуміння художниками основ «нового часу» і «духа нації» приведе до нечуваного творчого піднесення, до створення «нового епосу» в кіні.

Така була програма фашистського розквіту в кіні.

Коли вже в річна практика фашизованого кіна, можна підвести деякі підсумки реалізації цієї широкої реклами, тобто програми.

За минулий рік з'явилося декілька, — зовсім небагато, до речі, — «повноцінних» фашистських фільмів. Це «Кровоточаща Німеччина», «Під чорним штурмовим прапором», «Шурмовик Брандт», «Німеччина прокидається», «Хане Вестмар», «Юний гітлеровець Квекс», «Боротьба нації», «Терор чи відновлення», «Роззброєнню», «Перемога віри», і чотири короткометражних агітки для загальнодержавного збору пожертв до зими. Ось, якщо не все, то майже все. Цей десяток фільмів складав основний «актив», новоявленного фашистського кіномистецтва, що мав покласти початок обіцяного Геббельсом «епосу».

Більша частина цих творів становить собою монтаж хронікального матеріалу, об'єднаного крикливою, шаленою фашистською агітацією. Матеріалом для них стали історичні зйомки, до яких приєднується фашистські мітинги, промови Гітлера, Герінга, Гьббельса та інших вождів — коричневорубашників.

«Кровоточаща Німеччина» починається з інсценізованого матеріалу періоду франко-пруської війни і проходить через передвоєнні роки, імперіалістичну війну («Боротьба нації за існування»), революцію, трактовану як «кривавий терор» і післявоєнний період — «хресний шлях нації» до «світлих днів національного відродження». Ці «світлі дні» показані в фільмі «Німеччина прокидається», змонтованого а хронік фашистського перевороту. «Боротьба нації» повторює «Кровоточащу Німеччину» історичним матеріалом від Бісмарка до останніх днів.

Терор чи відновлення випущено до листопадових виборів в рейстаг, і також побудовано на хронікальному матеріалі. На початку у фільмі показується всілякі «жахи більшовизації», як у передфашистській Німеччині, так і в інших країнах. Звуковий супровід складаетьтя з «переконливого» діалогу, в який вплітакться такти «Інтернаціоналу». Потім починається показ «нової» Німеччини, охопленої ідилічною, мирною працею, вільною від терору і потрясень. Показується, як спокійно працює робітник, селянин і… рейхканцлер.

Одночасно появився фільм «Роззброєння». Після Версальського договору Німеччина сумлінно роззброюється, зрівнюються з землею фортеці, знищуються засоби воєнної боротьби а в цей час інші країни, — Франція, Польща, Англія, США і СРСР (!) гарячково озброюються. У фільмі показується, як військовій міці своїх сусідів Німеччина може протиставити лише дитячі іграшки, — картонні аероплани, танки тощо. У фіналі подається висновок, що Німеччина має всі права озброюватися.

«Перемога віри» також є хронікальний фільм про ювілейний «партійний день» наці в Нюренберзі. Фашистська преса піднесла його до небес, як «винятковий», «потрясаючий» твір. Його ставила артистка й режисерка німецького кіна Лені Ріфеншталь, що вийшла з фрейбургської школи Арнольда Фанка, який вже давно був виразником фашистської ідеології кінематографії. Разом з оператором тої ж школи, Альгеєром, справді дуже здібним до живописних ефектів, вона зробила зйомку в Нюренберзі на особисте бажання «самого» Гітлера і після того змонтувала все «в чудову симфонію». Але, які б не були художні винаходи Ріфеншталь, фільм все таки лишається хронікою дня і не в стані вкласти що-небудь в «скарбницю» фашистського кіномистецтва.

Фундамент цього мистецтва становлять художні фільми «Під чорним штурмовим прапором», «Штурмовик Брандт», «Юний гітлеровець Квекс» і «Хане Вестмар». Про художню якість цих творів фашистська преса намагається говорити небагато, натискуючи на «високу ідейність» і «дух нації», якими виблискують фільми. Цікаво лише відзначити, що «Ханс Вестмар» ставився спочатку як «Хорст Вессель», — «героїчна поема» про прославленого фашиста штурмовика, «увічненого» вождем фашистської літератури Гансом Еверсом в односменному романі. Цей фільм фашистська цензура заборонила через його невідповідність до завдань прославлювання героїв націонал-фашистського руху. Хорст Вессель у фільмі вийшов таким, що його неможливо було показувати на екрані. Його «історичні» вчинки говорили самі за себе всупереч волі постановника. Д велося його переробляти і випустити під іншою назвою, не зв'язуючи його з Весселем.

«Юний гітлеровець Квекс» вражає своєю сусальною фальшивістю. Квекс, син робітника, «перероджується» в гітлерівця, відкривая очі своему батькові, і вмирає, вбитий «підлими комуністами». Вмираючи, він співає довгу пісню, як в класичній опері, на слова спеціально написані вождем «Юних гітлерівців» Бальдуром фон Ширахом. Навіть Гітлер в одному з своїх висловлювань про кіно, не називаючи по імені захваленого фашистськими рецензентами «Квекса», відзначив, що у фільмах ще трапляються хиби й неправдо-подібності. Наприклад: людина, вмираючи, не стане виголошувати довгих монологів, або співати арії, а вигукне може декілька слів.

Примітивізм, ходульність, сусальність та урапатріотичність є основними якостями творів фашистського кіномистецтва, мало подібних на «новий епос».

Звичайно, згаданим десятком фільмів не вичерпується річна продукція німецького кіна. Але якщо ми звернемось до решти фільмів, що в їх завдання не входить безпосередня політична пропаганда, перед нами розкриється та ж, але ще з більшою виразністю, картина гнітючої пошлості, убозтва, дешевого націоналізму, глупоти та порожнечі.

Із загальної кількості біля семидесяти поставлених фільмів, більше третини припадає на комедії і майже стільки ж на мелодраму. Решта складається з авантюрних фільмів, мілітаристичних та інших. Максимальною глупотою та пошлістю відзначаються комедії. Вже одні назви кажуть за себе: «Скажи мені, хто ти?», «Кохання треба розуміти», «Холодна мамзель», «Хіба мій чоловік, не казковий», «Роман однієї ночі», «Буває лише одне кохання», «Її світлість продавщиця», «Маленька дівчинка — велике щастя», «Паж з Дальмас-готелю», «Пісня про щастя», «П'ять бойких дівчаток» і т. ін.

В них, власне кажучи, нема нічого нового, це просто продовження гірших зразків передфашистської буржуазної, прогнилої кінематографії. їх можна передивлятись одну за одною і що більше над ними думати, то важче вирішити, яка з них глупіша і пошліша.

Для прикладу розглянемо деякі з них.

«Буває лише одне кохання» — розповідав про юну стенографістку, охоплену жадобою мандрівок та пригод. Вона став на роботу до ділюця у від'їзд. В Альпах жандарми забирають у них автомобіль для погоні за контрабандистами. Ділок з своєю стенографісткою залишається чекати в якомусь будиночку, поки повернеться автомобіль. їх захоплюють бандити і тримають у полоні в горах. Потім виявляється, що це зовсім не бандити; а театральні артисти, що разважаються. (?) Після повернення в Берлін, стенографістка вступає до театру, де робить купу дурниць і у фіналі виходить заміж за прем'єра.

В комедії «Паж із Дельмас-готелю» розповідається про хлопчика — службовця, який виявляється переодягненою дівчиною. Вона врятовує поміщика, що зупинився в готелі від авантюристки і виходить за нього заміж.

Безперечно, ці фільми викликають сміх у глядача, але це пошлий сміх. Попередні німецькі комедії, в кращій своїй частині, відзначалися хоч дотепністю задуму та ситуацій. Тепер при всьому бажанні не можна знайти навіть зернятка дотепності. Цілковите убозтво та ще й опошлене.

Такими ж якостями позначені в загальній масі фільми й інших жанрів. Їх перераховувати та знайомитися з ними зовсім не цікаво. Тому ми зупинимось лише на деяких творах, що визначаються якимись ідейками із загальної сірості та пошлятини.

В німецькій кінопродукції останнього року є низка фільмів, що заслужили в пресі похвали за націоналістичність, патріотичність та оспівування вітчизни. Очевидно їх також зараховують до «нового епосу». Насправді ж — це також звичайнісінька пошлятина. Але ось ці ідейки патріотичності привертають нашу увагу.

У фільмі «Сон про Рейн» німець, що розбагатів в Америці, повертається до себе иа рідний Рейн. Він переживав мало цікаві пригоди, але справа не в тому. Справа в «чудових пейзажах» відчнзни, в їх ефектній подачі глядачеві, що, очевидно, повинно викликати сльози зворушливості. Фільм показує, що рідна країна незмінна, вічна в своїй красі. Він показує, між іншим, що за тридцять років відсутності героя, нічого абсолютно не змінилося, кожен камінь залишився на своєму місці!

Така статичність, консервативність дуже характерна для ідеологів капіталістичного загнивання і ясно, що вона дістала похвали від фашистських рецензентів.

Взагалі, виїжджати на пейзажах «дорогої вітчизни» дуже звичайна річ у фільмах фашистської Німеччини. Сепп Альгеєр, уже згадуваний нами оператор школи режисера Фанка, поставив фільм «Шлагетер і його вітчизна», в якому знято Баварські Альпи, де родився й жив герой фашистського руху Шлагетер, розстріляний французами підчас рурської окупації. Цю видовку фашисти дуже хвалили. Друга видовка «Навкруг і довкола» показувала пейзажі Німеччини вздовж і поперек і також заслужила звання «відчизняної», «національної».

На такому ж видовищному й побутовому матеріалі зроблено фільм «Коли по неділях грає на дворі музика». В ньому протягується ідейки спільності інтересів поміщика й селянина, хазяїна й робітника. Та обставина, що замість джаз-бандного «Шлагера» фільм побудовано на мотивах селянської гармошки, рідних, справжніх німецьких мелодіях, примусила рецензентів захлинатися від захоплення.

В подібних фільмах висувається «чистота», «міць» німецького «народу», «народність» сусальна і солодкувата, оспівується разом а отчизняними пейзажами, костюмами, танками, грищами, що подаються в якихось утрированих «пейзанських» тонах. Ось вони де, «національний грунт» і «душа нації», про які з таким усердям розпинався міністр пропаганди.

Цікаві висновки дає співставлення двох фільмів «На лоні природи» та «Інга і мільйони».

В першому викладається історію великосвітського молодого багача, що живе в безтурботних веселощах. Але раптом луснув банк, в якому зберігалися його капітали і він відразу перетворився на жебрака. Він наймається в служки, пробує взятися до дрібного крамарства в розніс. Несподівано на допомогу йому приходить нове знайомство. Він заводить приятелювання з власником наливного пункта для автомобілів, той влаштовує його до себе на роботу і прилучає його до кола своїх друзів та інтересів. Поступово герой перероджується. Трудове життя викликає в нього відразу до попереднього неробства, до колишніх друзів, що відвернулися від нього в біді. Він заводить курячу ферму, остаточно вростає в нове оточення, в нові інтереси, струшує порох свого минулого і одружується на сестрі свого благодійника-приятеля.

В фільмові «Інга і мільйони» виводиться злодія-капіталіста, що женеться за наживою, експлуатує нещадно робітників і спекулює на вексельній контрабанді, чим спричиняє шкоду

фінансовим інтересам вітчизни. Інга — його секретарка, ризикуючи своїм матеріальним добробутом, викриває його і він гине. Цей фільм одержав великі похвальні відгуки за «реалістичність», «соціальність», «оригінальність», «актуальність».

Обидва ці фільми є дуже яскравими зразками стовідсоткової фашистської демагогії. В них намагаються переконати глядача, що щастя не в багатстві, а в трудовому житті, що неправедний капіталіст — ворог, який одержув по заслугах. Чи не в них бува, криються початки «нового епосу»? Навряд.

Нема його і в мілітаристичних фільмах, що продовжують старі традиції і нічим не відрізчяються від мілітаристичної пропаганди інших імперіалістичних держав.

«Нового епосу» не видно ніде. Навпаки, порівнюючи з фільмами, що вийшли рік–два тому, доводиться констатувати цілком безперечне зниження художньої якості, неймовірне збіднення, а головне, пошлість переважної більшості творів.

Незадовго до фашистського перевороту в німецькому кіні можна було підмітити початок посилення реалістичних тенденцій. На лівому фланзі спостерігалося невелике, але все таки помітне зміцнення сил. Виступ одного з найобдарованіших німецьких режисерів, Георга Пабста з фільмом «Солідарність», що проводив ідею міжнародної солідарності робітників, знаменував собою поворот кращої частини дрібнобуржуазної інтелігенції до революційності. Окремі художники, що працювали в плані звичайної масової кінопродукції, починають ставити фільми, які відображають кризу як фактор, що визначає долю людей. Перед цим, буржуазні художники кризу вперто замовчували, обходили її і намагалися глядача відвернути від соціальної дійсності.

Фашистський переворот докорінно знищив всі можливості для творчості лівофлангових митців. Разом з тим було оголошено нещадну боротьбу з усілякими проявами лібералізму, з спробами відобразити тягар та безвихідність капіталістичної дійсності. Таким чином з кіномистецтва безповоротно було вигнано все, що могло дати хоч щовебудь свіже, амілнве, навіть хоча б відносно правдиве. Залишилась тільки масова продукція для розваги, що дістала всі стимули для неймовірного розквіту.

Найталановитіші майстрі кінематографії, після фашистського перевороту, перестали працювати в Німеччині. Конрад Фейдт працює в Англії. Пабст перебрався до Франції. І навіть Фрітц Ланг, що було прилучився до націонал-соціалістського об'єднання режисерів, не знайшов для себе можливим працювати при фашистах і також переїхав до Франції. Арнольд Фанк, один з основоположників фашистської творчої школи і той працює за межами Німеччини.

Кадри режисерів націонал-соціалістського об'єднання, складаються з пересічностей, все безталанне, що тільки було в німецькому кіні. З них можна виділити лише згадуваного Ланга і Луіса Тренкера, що при Гітлері не поставив ще жодного фільма.

Кіно фашистської Німеччини дуже вбоге на творчі сили. Нові режисери, що з'явилися за останній рік, як Шнейдер-Еденкобен, який виступив з фільмом про шкідливі впливи міста на село, або Герберт Сельпін, що поставив згадуваний нами «Сон про Рейн», ніяк не зможуть претендувати на роль першокласних майстрів, це звичайнісінькі — пересічні фашистські профанатори мистецтва. Художники, що залишилися в Німеччині з рештків лівого флангу, такі, як Гергардт Лампрехт (відомий нам з фільма «Пасинки Берліну»), і Піль Югці (постановник революційно-попутницького фільма «Щастя матушки Краузе») примушений ставити шаблонні авантюрні фільми і вислуховувати закиди фашистських критиків за невміння створити повноцінні образи героїв «національного духа».

Знахабнілий фашизм, пошлі сюжети, зворушлива сльоза, милування вітчизною, — ось вбогі досягненая, якими може похвалитися «оновлене» фашистами кіноїмистецтво: ось той «новий

епос», який вони оголосили в мистецтві. Рік роботи німецького кіна під егідою Гітлера є найскравішим показником цілковитої творчої неплідності художників, породжених загниваючим капіталізмом. Безнадійність перспектив в найгнітючішій формі розкривається перед ідеологами «нового капіталістичного відродження». Лише там, де крізь усі перешкоди цензури і контроль, пробиваються тенденції протесту опозиційно настроєних художників, тільки там у буржуазному мистецтві, можна знайти щонебудь художньо значне. І ще у виявах скрайнього песимізму, настроїв приреченості можна побачити творчу правдивість і деяку майстерність.

Все інше буржуазне мистецтво швидко котиться в болото безнадійної порожнечі і занепадництва. Фашистська кінематографія в цьому відношенні посідає ведущі позиції, бо йде в авангарді загибелі й розкладу. Фашистська кінематографія найяскравіший вияв остаточного загину наскрізь прогвилого буржуазного кіномистецтва.

За марксо-ленінську критику. 1934. № 4(75). Квітень. С. 80–86.

Приймається передплата на газету

„ПРОЛЕТАРСЬКА ПРАВДА“

Велика щоденна українська газета з додатком двохтижневого художньо-літературного журналу „ГЛОБУС“

Орган Київського Губкому К. П. (б.) У., Губвиконкому та Г. Р. П. С.

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ:

„Пролетарська Правда“

Колективна з доставк на адресу підприємства	на 1 міс.	— крб. 80 к
Колективна з доставк на адресу передплатника	на 1 міс.	1 крб. — к.
Звичайна	„ 1 „	1 крб. 20 к.
„	„ 3 „	3 крб. 40 к.
„	„ 6 „	6 крб. 50 к
„	„ 12 „	12 крб. — к.

„Пролетарська Правда“ з додатк. журн. „ГЛОБУС“

Колективна з доставк. на адресу підприємства	на 1 міс.	1 крб. 10 к.
Колективна з доставк. на адресу передплатника	на 1 міс.	1 крб. 30 к.
Звичавна	„ 1 „	1 крб. 60 к.
„	„ 3 „	4 крб. 55 к.
„	„ 6 „	8 крб. 65 к.
„	„ 12 „	16 крб. — к.

„ГЛОБУС“ (окремо)

Колективна з доставкою	на 1 міс.	— крб. 30 к.
Звичайна	„ 1 „	— крб. 40 к.
„	„ 3 „	1 крб. 15 к.
„	„ 6 „	2 крб 15 к.
„	„ 12 „	4 крб. — к.

Гарантується своєчасна й акуратна доставка.

Передплату приймає: Головна Контора—Київ, вул. Леніна № 19, всі відділи Головної Контори, пошт.-телегр. установи, уповноважені на провінції, що мають відповідні мандати.

Наукове видання

Упорядник
Миславський Володимир Наумович

КІНОЗНАВЧІ РОЗВІДКИ В УКРАЇНІ (друга половина 1920-х — перша половина 1930-х рр.). Частина 1

Верстка *В.Верхолаз*

Підписано до друку 07.04.2020.
Формат 84х108/16 Папір офсетний.
Гарнітура Times New Roman. Друк цифровий.
Ум. друк. арк. 58,8. Тираж 42 прим. Зам. № 21

9 786177 856022

9 786177 856046

Видавець ТОВ «Видавництво «Точка»
61024, м. Харків, вул. Максиміліанівська, 11.

Тел.: (057) 756-53-25
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:
ДК №6863 від 02.08.2019 року

Віддруковано в ТОВ «Друкарня Мадрид»
61024, м. Харків, вул. Максиміліанівська, 11.

Тел.: (057) 756-53-25
www.madrid.in.ua
info@madrid.in.ua